

El imperio de *las obsesiones*.
Los siete locos
de Roberto Arlt: *un grotex*to.

Memoria doctoral
presentada a la
Facultad de Filosofía y Letras
de la
Universidad de Zürich

para obtener el título de doctor
por

Rocco Carbone

oriundo de
Cosenza (Prov. CS), Italia

...

Aprobada por la Facultad en el Semestre de invierno 2006/07
a proposición de D.
Prof. Dr. Martin Lienhard
Prof. Dr. Julio Peñate Rivero

...

Zürich, 2006

ROCCO CARBONE

EL IMPERIO DE *LAS OBSESIONES*



LOS SIETE LOCOS
DE ROBERTO ARLT: UN GROTEXTO

Vd. busca durante cierto tiempo la solución de un problema. Vd. sabe, tiene la seguridad de que la clave, el secreto, está en Vd., pero no lo puede reconocer, tan cubierto está el secreto de capas de misterio. Y un día, *en el momento más inesperado, de pronto el plan, la visión completa de la máquina* aparece ante sus ojos deslumbrándolo, con su fácil exactitud. ¡Es algo maravilloso! Imagínese un general en un campo de batalla... todo está perdido, y de pronto, clara, precisa se le aparece una solución que jamás había soñado concebir, y que, sin embargo, tenía allí, al alcance de su mano, en el interior de sí mismo.

Remo Erdosain (1929)

Por cierto: *es imprescindible estudiar los textos marxistas, pero sin olvidar jamás de verificarlos con la realidad de nuestro país. Los libros son necesarios, pero debemos criticar enérgicamente su santificación* si nos aleja de nuestra realidad concreta.

Mao Tse Tung, *Oponerse al culto de los libros* (1930)

Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung zu bringen.

Walter Benjamin, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (1931)

CONTENIDO

Summary / Zusammenfassung

El umbral

Primera entrada. *Lo histórico incide (de manera mediatizada) en lo literario. Una categoría estética que procede de (y opera como) su referente real*

Palabras liminares.- La inmigración de signo urbano y sus transformaciones: 1850-1930.- Entre resistencia... - ... Y aceptación.- La primera ‘literatura de izquierda’: tanteo de un antecedente parcial.- “La escuela de la calle Floredo”: de Arturo Cancela a la reconstrucción de un binarismo didáctico y esquemático. *Pero empobrecedor sobre todo.*- Mariani entre *Martín Fierro* y Uriburu.- Deslizamientos, porosidades, seducciones, influencias: la reagrupación.- Un *corpus* rupturista y una estética que procede del referente real.- “El gran grotesco criollo” y su hermano: del drama al baile.- Nicolás y sus ‘musas’ descuajeringadas.- Roberto y los Chaplin porteños: los que padecen el trabajo.- Del Tuñón entre ‘pelafustanes’ y ‘manosantas’.- Abundan las coincidencias: escritores, pero periodistas con miras al mango.- El patrón de Boedo: una exclusión.- El petiso Bernini según *Buenosayres*.- Un *mapa de poder* entre mapas degradados: menosprecio por falta de comprensión.

Segunda entrada o la Obsesión: *Planteamiento teórico de lo grotesco*

Palabras liminares ‘cortazarianas’.- Estado de la situación.- La ‘ciencia del arte’ y sus categorías.- Un nuevo tipo de pintura y su difusión.- De la gruta al cielo.- La invasión del centro y la expansión del concepto.- *Visual.- Geográficamente.*- Desbrozar los contornos: la emergencia de la caricatura.- Los efectos psíquicos y un primer acercamiento a Arlt.- Incursión en la pintura o un ejemplo anecdótico.- De concepto (*el grotesco*) a categoría (*lo grotesco*).

Tercera entrada. Y ahora el paseo. O el recorrido por lo tan esperado / postergado

Palabras liminares.- Introducción.- Para sacarlo de la sacristía.- La discrepancia: autonomía e independencia.- Erdosain entre la vacilación y el ‘terrorismo’: de loco a tirabombas.- El reloj y los malabarismos temporales.- Coda.- La “mula” y sus operaciones: parte de una actividad discursiva múltiple.- Las sorpresas: texto rizomático, novela fragmentaria, cuentos integrados... Y una larga digresión.- Primera estrategia: *las suturas visibles ocultan...* - ... *Tres modalidades de la diégesis*: segunda estrategia.- La carencia: “acción congelada”. También falta de trabajo y cuestionamiento de otros valores del ‘medio pelo’.- La peculiaridad o cómo hay que mirar la ciudad. De (la mirada de) Remo a (la ciudad de) Roberto: un paseo por Buenos Aires.- De una visión superficial a una mirada más profunda y comprensiva de la ciudad robertiana.- ‘Excelente escritura’. Un código funcional, una práctica significativa.- *Flatus vocis*: ¿del comentador o de la crítica?.- Coda.- *Intermezzo*.- Los relatos catárticos.- Las zonas de angustia.- La tensa andadura folletinesca.- Coda.

Exit. O la instauración de un diálogo: hacia un nuevo concepto.

Bibliografía

Curriculum vitae

Summary

My dissertation – *El imperio de las obsesiones. Los siete locos* de Roberto Arlt: *un grotexto* – studies the second arltian novel (1929) looking after the traces of the aesthetic category of grotesque. It is, in a way, a *grotesque penetration* of a text that has been, until today, very studied but never fully comprehended. From this starting point, this dissertation travels toward the configuration of a new critical matrix for the 1920's decade interpretation. In Argentine, and more specifically, in its capital city, Buenos Aires, the 10 years that go from 1920 to 1930 are mythical.

Traditionally, it has been thought that there were two opposite groups that shared the cultural space of that decade. The *Grupo de Florida* (Borges, Méndez, Gironde, González Lanuza, Piñero, the 'old' Güiraldes, among others), that plead for *l'art pour l'art*, and the *Grupo de Boedo* (Barletta, Castelnuovo, Yunque, Tiempo, Stanchina, for example) that, on the contrary, wanted an art, and a literature at the service of a social revolution.

Now, *El imperio de las obsesiones* proposes an alternative scheme, focused on a third pole of writers (Arlt, E. González Tuñón, Olivari, Mariani, Scalabrini Ortiz, Discépolo, Discepolín) that built their texts around the usage of the grotesque category. This, in the literature of Buenos Aires, can be considered as an echo of the European immigration process, which had begun around 1880.

This third pole's delimitation allows a radical change in the perception of Arlt's work, because it makes possible to question the traditional topics the specialized critic has coined for it, in an attempt to lower its extreme level of rupture (i.e.: the bad writing, the author as a literary sniper, the lack of a plan behind the novel, etc.).

In short, *El imperio de las obsesiones* wants to get Arlt's literature out of the 'sacristy' where the specialized critic has put it, and give it back to the streets, where it belonged in the first place.

Zusammenfassung

Meine Dissertation – *El imperio de las obsesiones. Los siete locos* de Roberto Arlt: *un grotexito* – befasst sich mit dem zweiten Roman von Arlt (1929) auf den Spuren der ästhetischen Kategorie der Groteske. Es ist in gewisser Weise eine *groteske Durchdringung* eines Textes, der bis heute nicht vollständig verstanden wurde, trotz weit reichendem Studium. Die vorliegende Arbeit untersucht eine neue Konfiguration einer kritischen Matrix für die Interpretation der zwanzigen Jahre. In Argentinien, oder genauer in seiner Hauptstadt Buenos Aires, gelten die 10 Jahre von 1920 bis 1930 als mythisch.

Der kulturelle Inhalt dieser Dekade wurde früher vermeintlich von zwei gegensätzlichen Gruppen eingenommen: Die *Grupo de Florida* (Borges, Méndez, Girondo, González Lanuza, Piñero, und auch unter anderen der 'alte' Güiraldes), die für *l'art pour l'art* plädierten und die *Grupo de Boedo* (z.B. Barletta, Castelnuevo, Yunque, Tiempo, Stanchina, etc.), die andererseits eine Kunst und eine Literatur im Dienste der sozialen Revolution anstrebten.

Im Gegensatz hierzu bringt *El imperio de las obsesiones* einen alternativen Ansatz, der auf eine dritte Gruppe von Autoren fokussiert (Arlt, E. González Tuñón, Olivari, Mariani, Scalabrini Ortiz, Discépolo, Discepolín); Diese basieren ihre Arbeiten auf Texte der grotesken Kategorie. Das kann in der Literatur von Buenos Aires als Spiegel des europäischen Immigrationsprozesses, der 1880 begann, betrachtet werden.

Die Abgrenzung dieser dritten Gattung erlaubt einen radikalen Wechsel in der Wahrnehmung von Arlts Arbeiten. Sie ermöglicht die traditionellen Themen, die von der Kritik aufgenommen wurden, zu hinterfragen, um die extremen Wogen zu glätten (d.h. der schlechte Schreibstil, der Autor als literarischer Scharfschütze, das Fehlen eines Konzeptes hinter dem Roman und dergleichen).

Schliesslich versucht *El imperio de las obsesiones* Arlts Literatur aus dem Verliess herauszuholen, in das die Kritiker sie ursprünglich eingeschlossen hatten, um sie zurück ins Leben zu rufen, wo sie eigentlich hingehört.

EL UMBRAL

El imperio de las obsesiones y un primer acercamiento a este sintagma por vía negativa (*ni, ni, ni*: enseguida se verá a qué me refiero). Entro por el título, si bien el verbo ‘entrar’ no es el más pertinente, ya que nos encontramos en el umbral, desde donde se vislumbra algo, pero no cabalmente. Título, y agrego: algo ostentoso, me resulta estridente. De inmediato: si se pone en relación con un nombre como el mío (a pesar de no ser francés) podría sonar a homenaje o vinculación de tipo crítico. Me refiero a *L’empire des signes* (1970) de Roland Barthes. Es una posibilidad entre otras. Ambos, Barthes y yo, somos europeos y, se sabe, la crítica italiana tuvo muchas connivencias con la francesa. Pienso en Maria Corti, Cesare Segre, Umberto Eco, para ceñirme a nombres ruidosos. Primer *ni*: se trata de una opción posible, pero si el lector la elige, avanzaría por un camino equivocado. Y digo ‘camino’ porque aquí, como veremos, se trata de caminar o de un trabajo donde se pone el cuerpo y se suda. El segundo *ni* y añadido el subtítulo. Con esto entra en juego otro elemento: *Los siete locos* de Roberto Arlt. Barthes, francés; Arlt, argentino. Y, se sabe, Argentina – Buenos Aires, para no ser demasiado optimista – y París son dos ciudades con muchas ‘afinidades’. Me refiero, desde ya, a Buenos Aires como la capital presuntamente más austral de Europa. Pero basta con visitar los barrios del sur, Constitución por la noche, acercarse al Riachuelo, costear la Boca y adivinar Avellaneda (de allí en adelante gente caminando por las calles de barro) para saber que esos lugares poco (o nada) tienen que ver con los ‘prestigios’ como las grandes fachadas triunfalistas y otras apariencias de la avenida Quintana, los bosques de Palermo (copia del *Bois de Boulogne*) o el Teatro Colón (remedo de la Ópera construida por Garnier). Afinidades, y pienso en algunos ejemplos ‘representativos’: cierta clase social, si bien se expresaba en castellano, solía usar un tono de voz nasal porque daba una pronunciación afrancesada, sinónimo de elegancia. Uno. Dos: Torcuato de Alvear (el intendente escenógrafo, no la calle), a la hora de ser nombrado presidente se encontraba, por supuesto, en su ciudad: París. Tres: Silvina Bunge y Victoria Ocampo comenzaron escribiendo en francés porque no sabían hacerlo en castellano. Y desde *Sur* a la actualidad: algunos intelectuales que privilegian ‘el frente’ (lo exterior, la apariencia), todavía hoy en día – con los pagos inexorables de la deuda externa, con una Argentina dependiente o deudora – se permiten seis meses en la Perla del Plata y los demás en La Ciudad Luz. Previsible la secuencia: afinidades insoslayables, pero no pienso en ellas, es así que tampoco éste es el rumbo correcto. El tercer *ni*: ese *imperio* sigue siendo problemático aún si solapo París y Barthes, y pienso sólo en Buenos Aires. Quiero decir, esa palabra no es eco ni apela ni quiere vincularse con obras como *El imperio de los sentimientos* (1985) de Beatriz Sarlo o *El imperio realista* (2002), de María Teresa Gramuglio, sexto tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik.

En definitiva: el rumbo que aquí se sigue es diverso, la entonación buscada no remeda la fachada triunfalista, el buen gusto, lo exterior, la avenida Quintana o, más generalmente, lo bello, sino un síntoma delatado por la palabra *grotexito* y el cuadro *L’autunno* de Arcimboldo que, como veremos, será utilizado en algunas ocasiones para formular paralelismos con *Los siete locos*¹. *Grotexito* suena a grotesco, una categoría estética, representada – por ejemplo – por un cuadro en el que el amontonamiento de frutas diversas fragua una identidad otra, una cara. *Grotexito es el libro que este libro lee*. Es más: que este libro construye como tal. Y grotesco es la identidad de ese libro. Más: que este libro descubre y le otorga. Una identidad que mucho tiene que ver con esa vertiginosa Buenos Aires que *evita* la cultura de fachada y del ‘buen gusto’, quiero decir, la Buenos Aires capital más austral de Europa; la Buenos Aires presentida *sólo* como una ciudad europea, que indudablemente lo es (no lo niego), pero que *no es* lo que la define cabalmente. Esa categoría tiene que ver con el ‘contrafrente’ o, si se prefiere, con lo propiamente porteño – lo que Arlt descifraba a

¹ La reproducción que aparece en la tapa ha sido descargada del sitio del Musée du Louvre: <http://www.louvre.fr>. Considero *L’autunno* como analogía del texto arltiano, entendida como relación de semejanza entre cosas distintas.

la hora de fisgonear por las calles capitalinas en calidad de reportero policial antes, y aguafuertista después –, que mucho tiene de europeo, pero que (paradójicamente, o no tanto) lo europeo de Europa no tiene. Tiene que ver con esa Buenos Aires que conjuga y sintetiza, de alguna manera, la avenida Quintana a las doce del mediodía y Constitución (plaza y estación) a las doce de la noche. Me refiero a la mescolanza vertiginosa de diversas componentes (europeas y no europeas) que por medio del fenómeno inmigratorio aluvional fraguó la identidad porteña: su arquitectura, su idioma, su damero que hacia el norte convive con una planta de urbanización caótica, sus costumbres, su belleza que intimida. O, sin ir más allá, su Río llamado de la Plata y cuyo color es leonado: “El río de la Plata ni río ni plata. Un charco. Y si usted prefiere, una laguna barrosa y sin juncos. Más. Le concedo: grande como un lago de Suiza sin montañas ni relojes” (Viñas 1979: 96). Y en un juego de citas: “Bien visto, la Argentina es un país grotesco. Todo lo otro es discurso institucional, de parroquia, fin de curso fofo o ameno en intercambio de piadosos presentes” (Viñas 2000: 125). Entonces, echo mano al amontonamiento de fruta (cuya índole es natural) que forma una cara (cuya índole es humana) en el cuadro de Arcimboldo, para *simbolizar* la identidad de la segunda novela de Roberto Arlt (1900-1942): *Los siete locos* (1929), que encuentra su *presunta* continuación en *Los lanzallamas* (1931)².

Después de la ‘serie *ni*’ (que encontraremos otra vez más adelante al pasear por Buenos Aires) y luego de haber descartado otros títulos (que implican otras articulaciones, otros mundos) con los que el lector hubiera podido vincular previsiblemente este texto, quiero develar mi elección. Su razón y su procedencia. Insisto: *El imperio de las obsesiones*. Aquí el lector se topará con una obsesión permanente. Obsesión *que es suya propia* pero que también *no lo es*. Y con esto formulo un primer movimiento sensual (una constante, como veremos): lo es – no lo es. Quiero decir: obsesión del texto arltiano y obsesión de este texto. Éste nace a partir de aquél y aquél habla por medio de éste. Este texto y el arltiano forman una unidad doble. Éste lee el arltiano a partir de sus propias propuestas³, trata de seguirlo y, de manera seductora, intenta hablar (con) el código que él mismo propone. O tematiza. Lo que pretende es identificar el principio organizador fundamental de la segunda novela arltiana, la forma interior de la visión y de la comprensión del mundo de *Los siete locos*. O, si se prefiere, lo que constituye a la obra (la de Arlt, pero también la mía propia) en su *singularidad*. Entonces, este texto presupone antes, luego busca y se detiene en ciertas operaciones del texto arltiano, encuentra una red interna de relaciones, la emergencia de una trama, rasgos estéticos obsesivos y señales que se condensan de forma rabiosa. Encuentra y para confirmar (contextualizar) apela a un ámbito no ficcional: el discurso histórico. A partir de allí, una emergencia que se confirma en una serie de obras que abarcan todos los géneros literarios. Palpa con cautela y encuentra voces que *Los siete locos* coordina, organiza y redirige respecto de las dos tendencias (supuestamente) vanguardistas vigentes en la década del veinte en Buenos Aires. De aquí pasa al ámbito estético para luego volver, con el andamiaje teórico necesario, sobre la obra deseada. (Me vuelvo intransitable, acaso, pero más adelante aclararé). Y ya que este texto habla (con) el código del arltiano, cuya naturaleza es frenética (Güiraldes diría *rabiosa*, tal vez), entonces lo quiere indicar desde su propio título (que es una anticipación del conjunto):

[Erdosain] Sin embargo, su resolución no me extrañó. Ergueta tenía esas desesperadas resoluciones de las naturalezas frenéticas que obedecen *al imperio de las obsesiones* con furor lento, una explosión profunda

² Cuando digo *simbolizar* me refiero a que *L'autunno* – pese a su evidente manierismo – puede funcionar como ‘analogía pictórica’ del texto arltiano, dado que sus *procedimientos compositivos* son similares. Y es esto último lo que me lleva a establecer una relación entre dos artistas tan distantes en el tiempo. De aquí en más, apelaré a *L'autunno* porque el hecho de ser una manifestación visual comporta una ventaja notable: vuelve inmediatamente perceptible (entendible) articulaciones de la novela arltiana que no son de aprehensión intuitiva. Lo uso entonces como una figura ordenadora del pensamiento.

³ Anticipo: propuestas que no comparte con su supuesta continuación, *Los lanzallamas* (1931), ya que éste articula ciertas inflexiones estéticas que pueden ponerse en relación con el primer golpe militar de la historia argentina.

de la que ellos no escucharon el estampido, pero cuyo crecimiento de volumen centuplica el instinto. Sin embargo, aparentando gran serenidad, le pregunté:

–¿La Ramera?... ¿Quién es la Ramera? (“La caverna”, 198)⁴.

Después del relevo, de vuelta a nuestro texto, por medio de una ecuación sencilla: la ‘distracción’. Tal como la ramera – mujer de moral distraída, porque su cuerpo es de posesión *común* – también la novela arltiana emplaza algo que es *común* a todos sus niveles. Y aquí entra en juego el último elemento del título: un *grotexito*. Palabra cuyas coordenadas no tengo intención de introducir (más allá de las aducidas más arriba), ya que será ella misma la conclusión del recorrido que aquí propongo. La última: reitero. Pero sí quiero insistir con una obviedad. Se trata de una palabra forjada, evidentemente, a partir del nombre de esa categoría estética que también mencioné: lo grotesco. Categoría y obsesión, mecanismo repetitivo del cual el texto no puede (ni quiere) liberarse, ‘patología’ general que se inscribe en el ámbito más general descrito por la locura. Y de aquí hacia otra inflexión.

“Die Begegnung mit dem *Wahnsinn* ist gleichsam eine der Urfahrungen des *Grotesken*, die uns das Leben aufdrängt”. Y no quiero intimidar, a pesar del carraspeo. Pienso en la utilidad y en una forma de introducción que me codee. El encuentro con la *locura* es, como quien dice, una de las experiencias primigenias de lo *grotesco* que nos son insinuadas por la vida. Si olvidáramos por un momento el pánico suscitado, acaso, por una frase en alemán seguida de su traducción, nos asaltaría, tal vez, otro tipo de ‘miedo’. Aquél provocado por nociones, a esta altura, tan poco precisas como *locura* y *grotesco*. Pero si omitiéramos también este segundo temor (que, junto con el pánico, representan dos puntas entre las cuales puede activarse un, otro, movimiento oscilatorio), podría agregar que la frase citada (Kayser 2004: 198) enuncia el tema de mi texto, ¿o el de Arlt? Sin duda, enuncia el de *Los siete locos* que pretendo presentar al lector: tema que abarca gran parte de las novelas arltianas, la mayor parte de los relatos, muchas *Aguafuertes* y que penetra su producción dramática. La locura y lo grotesco – este último, consecuencia (una de las tantas) del hibridismo inmigratorio europeo al Río de la Plata – permiten configurar un polo inédito (deslindado aquí por primera vez) en las letras argentinas de la década del veinte, explicitar una obsesión y proponer una ruptura que conlleve la renovación de un tópico; posibilitan la relectura de un texto ya tradicional en las letras argentinas y la ubicación (en una encrucijada, como veremos) de su autor, un ‘francotirador’, según la opinión de cierta crítica ortodoxa. Polo, renovación, relectura, reubicación: *aporte específico* (me encargo de llamar la atención sobre este punto) que este texto, concretamente, hace a la crítica especializada que se ocupa del período en cuestión. Entonces, la locura y lo grotesco, ¿qué otra cosa son, con tanta insistencia y con igual intensidad, sino los elementos básicos de este libro?

¿Pruebas? Se necesitan pruebas. Trato de ser eficaz. El tema central de este libro es sin duda *Los siete locos*, pero su punto de arranque es anterior. Me refiero, claro, a la Primera entrada. (Más adelante explicitaré a qué me refiero con la palabra ‘entrada’). Es así que, antes de llegar a la segunda novela arltiana, este texto sondea la manera en que un fenómeno histórico, si bien de manera mediatizada, incide en lo literario. De aquí nombra una categoría que en el ámbito de la estética general está ubicada entre aquéllas que son producto de un ‘hibridaje’ y que en la Buenos Aires de la década del veinte – *que es el período que aquí me interesa* – se da como emergencia de fenómenos surgidos a raíz de un proceso histórico bien delineado. Quiero decir, antes de llegar a lo grotesco, este texto sigue las articulaciones generales de un proceso que a partir de la segunda mitad del siglo XIX, aproximadamente, provoca en la Argentina cambios demográficos, sociales, económicos, culturales (en un sentido amplio) y cuyo centro es la capital de la República. Ese proceso es la *inmigración colonizadora* – lo digo con palabras de José Ingenieros. Las migraciones

⁴ Todas las citas de *Los siete locos* / *Los lanzallamas* provienen de la misma edición: Arlt (2000). De aquí en adelante, cuando aparezca entre paréntesis un título entre comillas (que es del fragmento al que pertenece la cita) y un número de página sin otra referencia explícita (al autor y al año de edición), debe entenderse como procedente de dicha edición. Uno. Y dos: todos los subrayados me pertenecen, salvo indicación explícita en contrario.

masivas que llegan al Cono sur desde varios países europeos empiezan a transformar un país ‘bárbaro’ en uno ‘civilizado’. Desde ya, no estoy expresando un juicio de valor propio, sino que pienso en Sarmiento. Entonces, lo que plantea este texto, sobre todo en la Primera entrada, es que dicha categoría es un producto estético derivado (*derivable*, mejor dicho) de un fenómeno histórico y como tal es capaz de describirlo estéticamente. Más bien: sus aplicaciones – porque, se sabe, las categorías son ‘moldes’ – describen adecuadamente uno o más fenómenos de la que es hija. *Sin exagerar: lo grotesco es una consecuencia estética de fenómenos surgidos a raíz del proceso inmigratorio, fenómenos resultantes de complejas variables de integración. El rasgo distintivo de la cultura porteña de esos años es la hibridación o, si se prefiere, lo que la define son las mezclas interculturales.* Entonces, a pesar de que en Buenos Aires no hubo tráfico de esclavos en la magnitud, por ejemplo, de un país cercano como Brasil⁵, se produjo igualmente un tipo particular de mezcla y no de manera menos violenta que la que entrañó la esclavitud: veremos cómo fueron recibidos los inmigrantes a través de algunos discursos. Y antes de avanzar, aclaro: al decir ‘hibridación’ me refiero al

conjunto de procesos en que estructuras o prácticas sociales discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas en los que se mezclan los antecedentes. Conviene advertir que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras. El resultado adopta a menudo formas paradójicas: “La cualidad de todo proceso de hibridación es convertir lo diferente en igual, pero de una manera en que lo igual no es siempre lo mismo, y lo diferente tampoco es simplemente diferente” (García Canclini 2002: 124. El subrayado es del autor).

Después de esto, la Primera entrada hace otra etapa a partir de una fecha de alto impacto en la historia del país: 1916, cuando se instaura por primera vez un sistema de democracia popular. La Unión Cívica Radical (aparecida en 1891) triunfa y toma el poder un presidente elegido en elecciones libres, con voto secreto y obligatorio: don Hipólito Yrigoyen. A partir de ese momento, es posible decirlo, los aportes inmigratorios acceden al plano histórico. Se llega así a la década del veinte, años vanguardistas, años de Boedo y de Florida, años también del primer yrigoyenismo. Y aquí, otra inflexión. A pesar de que la existencia de Florida y Boedo parece ser la única circunstancia que explica la literatura argentina en la década del veinte, no es del todo así. Los deslizamientos recíprocos entre ambas ‘corrientes’ de figuras como Nicolás Olivari, los hermanos González Tuñón, Roberto Mariani, Luis Emilio Soto, Álvaro Yunque, José Sebastián Tallón; es decir, las seducciones, las influencias, las porosidades, los *intersticios* o las *fisuras* que estos nombres determinaron, evidencian una complejidad mayor que la mera existencia y el ‘enfrentamiento’ de dos polos. Y ahora lo previsible: más allá de la declarada intención de la segunda *Proa* (de armar un *frente único*); de la aparición, en junio de 1925, de *La Campana de Palo* (cuyo propósito era constituir un *tercer frente*); o de la tentativa de la crítica posterior de hacer de Olivari y los hermanos Tuñón un caso aparte – tomo aliento – *existe* (ya que se puede configurar) una *zona* constituida por figuras ‘alternativas’ que dan vida a una colección rupturista de obras. Más: violenta, tal como debe de ser todo *corpus* que se propone una iconoclasia seria, negadora de la tibieza de los supuestos vanguardistas. Colección integrada por textos infractores respecto de las dos actitudes estéticas vigentes y supuestamente inconciliables. Esta ‘zona alternativa’ – contrapunto de las dos estéticas vigentes – evidencia en la producción literaria del veinte una complejidad mayor y la existencia de un polo que trasciende los grupos de Boedo y Florida. Asimismo, su identificación posibilita la ubicación de figuras que hasta ahora han sido consideradas por la crítica como ‘de frontera’ porque ubicables en ambas ‘corrientes’, o en ninguna. Dicha ‘zona’

⁵ Al respecto: “ni en el Río de la Plata ni en Buenos Aires, hay una presencia fuerte de la cultura negra, por razones que se pueden explicar: toda esa zona, en el Virreinato de la Plata, era muy pobre [...]. Era un lugar donde el diablo perdió el poncho. Pues bien, la presencia de la cultura negra, la presencia de los negros, lamentablemente, era precaria, porque el tipo de industria no requería una concentración como podía ser, en la de la cultura de ingenio, la concentración de mano de obra. Y repito, a eso se sumaba la precariedad de los medios en el Río de la Plata para adquirir eso que entonces era un equívoco y ambiguo privilegio: el tener esclavos” (Viñas 2006b).

está integrada por una serie de escritores cuyas obras, a pesar de adoptar géneros diversos, se organizan alrededor de lo grotesco. Con Arlt esta categoría encuentra un espacio inédito porque se adueña de la narrativa, invadiéndola por medio de un constante desplazamiento de registros: lo cómico alterna con lo trágico, las especulaciones místicas con las reflexiones pedestres, la miseria con el golpe de humor, el realismo con el absurdo, etc. Ocupaba ya un lugar considerable en algunas obras teatrales – los ‘grotescos criollos’ – de Armando Discépolo escritas entre 1920-1928. En el treinta irrumpe también en el ensayo con Raúl Scalabrini Ortiz. Por lo que concierne a los otros géneros, esta categoría se manifiesta en los tangos de Enrique Santos Discépolo, la poesía de Olivari y la narrativa breve de Roberto Mariani y Enrique González Tuñón. Los nombres señalados constituyen exactamente la ‘zona alternativa’. A mi criterio, lo que permite considerar a estos autores como un conjunto más o menos homogéneo son ciertos rasgos estéticos comunes en sus obras. Estos conforman un *gap* tanto frente a las obras de los grandes nombres del momento – Gálvez, Lugones, Güiraldes, Larreta, Wast, Lynch, Banchs –, como frente a los ‘puristas’ de Florida y a los escritores sociales de Boedo.

Ahora, las ‘reglas del juego’. El patrón usado para delinear ese espacio alternativo en el campo literario del veinte: la elección de un texto de crisis: *Los siete locos*, obra promiscua, *miscelánea*, entrevero de elementos realistas, enigmas policíacos, ingredientes fantásticos y biográficos. El mecanismo que constituye y pone en movimiento la máquina literaria arltiana o, si se quiere, su regla, es lo que en el sur de Italia se define como *l'arte d'arrangiarsi* siempre con los medios a disposición e invertir en una estructura nueva residuos de estructuras preexistentes. Esto implica básicamente dos operaciones: *analizar y extraer* elementos de índole diversa de varios conjuntos diferentes; *sintetizarlos* con miras a organizar un nuevo conjunto, en donde ninguno de los ingredientes reutilizados tendrá su función originaria. En este sentido, la segunda novela arltiana es una obra aluvional y abierta, que marca una fractura respecto de la tradición literaria que le es contemporánea, entendiendo por ella tanto la llamada generación del 22 como los grandes nombres merecedores de deferencia, ante quienes reivindica – en mi opinión – la existencia de otro espacio. Y si *Los siete locos* por un lado fractura, por el otro condensa. Es precisamente este segundo gesto el que permite configurar un *corpus* del que participa y que explicitaré en la Primera entrada. Espacio, salto, arrojo, a fondo. Y la Segunda entrada, insoslayable.

Segunda entrada: Arlt y una tercera zona; podría empezar a barajar *Los siete locos* como paso sucesivo. Pero no, antes de formular mi propuesta de lectura viene la obsesión. Digo, su explicitación o, si se prefiere, un planteamiento teórico de lo grotesco en tanto categoría que forma parte de la estética general. Dicha entrada está precedida por unas palabras cortazarianas que invitan al lector a formular una opción. O, al revés, con la Segunda entrada se ofrecen dos caminos de lectura. En todo caso, allí se plantean las bases de la discusión teórica que encontrará su aplicación crítica en la Tercera entrada, dedicada al análisis de los *locos* arltianos. Para una caracterización y configuración de lo grotesco, en tanto fenómeno estético, establecí una periodización que va desde el descubrimiento de un motivo ornamental antiguo hasta el Romanticismo. Uno. Dos: en ese lugar textual formulo también un primer acercamiento a *Los siete locos* y, siguiendo la lección de Wolfgang Kayser, ofrezco varios contrapuntos entre literatura y pintura. Desde ya, pintura grotesca europea. Este no es un gesto elitista o abrumador con el que quiero impresionar o dragonear de erudito. En varias ocasiones pensé sustituir los ejemplos (que al final opté por dejar) por muestras del fileteado porteño que impera en cada micro, ómnibus o bondi de Buenos Aires. Pero, ya que el público que me interesa no es sólo el que usa esos medios de transporte, finalmente me decidí por representaciones pictóricas más ‘famosas’ o que pueden encontrarse en cualquier enciclopedia de arte. El fileteado todavía no está en el Louvre y los diccionarios de pintura no ofrecen reproducciones de los colectivos porteños. Y tres: dije contrapunto entre literatura y pintura, pero en la Segunda entrada se propone también otro contrapunto, entre el interior del texto y uno de sus paratextos: la tapa.

Una última palabra. El sujeto específico de mi estudio – insisto – es *Los siete locos* y no lo grotesco⁶. Es por esto que la relación de mi texto con la categoría es de orden operativo. De aquí que el mejor recurso sea insertarla en el (con)texto concreto en el que se ha concentrado y ha sido usada (interpretada) artísticamente en su nivel más alto, por lo menos en el ámbito de esa *zona alternativa* que he mencionado: nuevamente, *Los siete locos*. Procediendo de esta manera, estoy convencido de que se puede descubrir la dimensión propia de la segunda novela arltiana y mostrar otros *locos* dentro del texto estatuido de *Los siete locos* – *Los lanzallamas*. Va de suyo: mi lectura evita tomar en bloque esa obra, gesto que, tengo conciencia porque ya pasó en más de una ocasión, puede generar cierta resistencia por parte de la crítica tradicional. Dicho esto, un paso más.

Arribamos a la Tercera entrada, que más que eso es un largo recorrido por el texto arltiano. O, si se prefiere, la puesta en acto de los ingredientes barajados en las entradas anteriores. Y ya que es el centro de mi trabajo, aquí me limitaré a decir lo más circunstancial. La entonación que allí se busca (y que he encontrado) no es moderada: barajo cierta descortesía, como actitud contestataria, frente a esa crítica dogmática que ha convertido a Arlt en una especie de santo laico, pese a que probablemente lo condenaría si estuviera vivo; en una estatua, si se prefiere, y su literatura, en algo marmóreo. Y ya que con Arlt no es posible hablar de *un* lugar hay que introducir un movimiento: la oscilación o, si se prefiere, el sí y no, un juego (doble) vertiginoso, que es lo que Viñas tilda de *vacilación*. Movimiento o vaivén sensual condicionado por el balanceo inmigratorio. Como todo libro que se propone llegar a algo, también aquí, entre otras cosas, se apunta a ‘algo’: a levantar una polémica, a provocar estridencias y a exaltar la necesidad de un diálogo colectivo, pero sobre todo a “sacar de la sacristía” (ya se descubrirá a quién estoy citando) un texto que representa la culminación de una apuesta estética que de una manera u otra se infiltra en toda la obra arltiana. Este libro plantea una lectura y esboza otras, pero espera que a partir de él otras propuestas lleguen de lugares diferentes porque, de alguna manera, las implica, las postula y las reclama. En voz alta. Si esto aconteciera y llegaran voces que niegan, profundizan o corrigen la mía (las discrepancias son saludables), este trabajo se justificaría. Se reconocería su utilidad. De esto se trata.

Y por fin, *Exit*. O la instauración de un diálogo. El espacio ficcional de *Los siete locos* remite a un universo de correspondencias incisivas, en donde lo grotesco funciona en todos sus niveles constitutivos y por esta razón es posible introducir un nuevo concepto. Para descubrirlo, junto con todas sus articulaciones, es necesario atravesar este libro. Y no en diagonal, sino de punta a punta, como se suele decir: empresa que no se inscribe en ningún cielo inaccesible. Un elemento más: si el punto de arranque o el acceso a mis propuestas se da por la orilla histórica, el final se codea una vez más con la historia del país en el que fue escrito: el cuartelazo inaugural de toda una serie de dictaduras, el primer golpe militar de la historia argentina. 6 de septiembre, paseo por Callao de cadetes musculosos y manotazo de Uriburu José Félix. Desde ya: 1930, cesura y apertura hacia *Los lanzallamas*.

Y ahora algunas informaciones de circunstancia o curiosidades que si yo fuera el lector me gustaría saber:

Al releer – y debo corregir todo de vuelta – se me ocurre que el pronombre con el cual voy a hablar no es el *pluralis maiestatis* de los ensayos “amables como una nube sonrosada” (voz autorizada, pero autoritaria también), ni el impersonal *se dice* (¿quién es que dice?), sino el *yo*. Con esta opción no quiero repetir o remedar ese tono y estilo marcadamente ‘informales’ de lo que hoy en día se da en llamar ‘crítica cultural’ ni hacer alarde de una postura individualista, sino emplazar un pronombre que es la señal más superficial de un lenguaje que no quiere ser de secta; y cuya voluntad es la de desmitificar un trabajo y un lugar de enunciación santificados. O, si se prefiere, pero al revés, quiero emplazar ese *yo* que delata cierto espíritu de aventura creadora, muchas veces

⁶ No digo *objeto de estudio* porque *Los siete locos* es una textura cuyo tejido está vivo.

sofocado por las cátedras y las academias. Digo: como para estar de la parte del *cross* (que implica *Dar la cara*) y no de la mandíbula que farfulla, muchas veces con el impersonal que suena a género anónimo o a denuncia fallida. Funcional con esa voluntad de desmitificar lo santificado es la división del trabajo no en capítulos, como se suele hacer, sino en *entradas*, precedidas por este *umbral*. Las *entradas*, máxime las dos primeras, son unidades muy abarcadoras, que compendian grandes problemáticas, como por ejemplo la lectura de un fenómeno estético a la luz de un proceso histórico, que posteriormente se condensa en una zona literaria. Digo *dos* porque la tercera es más bien un *recorrido*. Las *entradas* implican cierta mirada a vuelo de pájaro. Inversamente, el *recorrido* implica “poner el cuerpo y sudar”, fórmula que no me pertenece (ya develaré de quién es), pero que resume muy bien mi idea de la práctica intelectual. Dicho de otro modo: mi compromiso frente a las dos primeras entradas es de índole diversa del que asumo de cara a la tercera. Y dos: en cuanto a la bibliografía, se encuentra ubicada al final. Incluye sólo los textos cuyo conocimiento ha sido decisivo para la realización de este trabajo⁷. Hago esta precisión porque poseo, además, una bibliografía puesta al día sobre la obra de Roberto Arlt, amontonada en los años de mi investigación, instrumento indispensable para todo investigador que quiera acercarse a los trabajos arltianos. He optado por no incluirla aquí ya que, citándolo al Comentador de *Los siete locos*, “no entraría en este libro otro tan voluminoso” (“Trabajo de la angustia”, 121) y por cuestiones estrictamente editoriales. En todo caso, está a disposición de todo aquél que quiera consultarla (pablogil@yahoo.it).

Quiero añadir ahora algunas consideraciones sobre el género de este trabajo. Si existiera, se inscribiría en el rubro ‘ensayo de viaje’. Esto es, fue un libro que empecé a imaginar allá por 2001 – año fatídico: aquí el cacerolazo, la crisis y el estallido del modelo neoliberal, allí la represión en Genova por el G8 – en mi centro geográfico: Cosenza. En ese entonces, como cualquier hipótesis, tenía la consistencia de un sueño que discutía mirando el Tirreno con mi maestro: Carlos Giordano (quien, a causa del tiempo y de una desinteligencia no pudo ver terminado este trabajo). Sin embargo, quiero creer que hubiera aceptado la dedicatoria de este libro, como acto reconciliatorio de una relación entrañable que terminó en conflicto.

El sueño adquirió contornos más definidos cuando empezó el viaje, gracias a una beca de la *Università degli Studi della Calabria* para ir a estudiar a la *Universität Zürich*, Suiza. Allí, con una beca posterior del *Forschungskredit der Universität Zürich* pude llevar a cabo la investigación, al tiempo que disfruté del ejercicio de una generosidad y confianza deliberadas que implicaron el no decir(me) nunca que sí, pero tampoco que no. Y aquí otro nombre, insoslayable: Martin Lienhard. Luego de un primer viaje a Buenos Aires (2003), un año después volví a la ciudad de Roberto Arlt para terminar de redactar este trabajo.

Desde aquí, mi actual centro geográfico, algunas partes de este texto se prolongaron en prólogos y artículos publicados (o en curso de publicación) en Argentina, Italia, España y Estados Unidos (*vide* Bibliografía). Los primeros que acogieron benévolamente un núcleo del libro – impugnado con anterioridad por la *Revista Iberoamericana* e *Iberoamericana* – fueron Marcela Croce y David Viñas, quienes decidieron que apareciese en una publicación del Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires. A ambos quiero agradecer dos cosas: haber tenido para conmigo un gesto que rehuye el espíritu sectario y haber desdibujado los confines de una labor solitaria. Y en este sentido, una palabra más, para Ana Ojeda, quien escuchó mis hipótesis desde esa primera caminata hacia un sótano de la calle 25 de Mayo – en busca de ningún *Aleph*, sino de una uruguayaya loca – y desde allí en adelante, un apuntar para arriba constante.

Va de suyo: de todo esto descende, de aquí en adelante, mi apuesta. Naípe. Y seguimos jugando.

RC

Mayo 2006

⁷ Como aspecto correlativo: la ‘política’ en cuanto a la lengua de las citas. Siempre que he podido, he citado en el idioma original. Sin embargo, cuando los textos consultados eran ya traducciones, he optado por verterlas al español.

PRIMERA ENTRADA

Lo histórico incide (de manera mediatizada) en lo literario. Una categoría estética que procede de (y opera como) su referente real

A lo largo de todo el siglo XIX la inmigración fue considerada – en la Argentina más aun que en el resto de la América española – un instrumento esencial en la creación de una sociedad y una comunidad política modernas.

Tulio Halperín Donghi

Italianos, franceses, turcos, criollos. La última habitación la ocupa un griego relojero.

Roberto Mariani

El grotesco dice, en fin, lo que el proceso inmigratorio no formula por ser “un sufrimiento sin voz”.

David Viñas

PALABRAS LIMINARES

En el *primer tercio del siglo XIX* Buenos Aires alcanzó la *máxima de cultura*; era la época de los rascacielos espirituales [...]. *La Atenas del Plata*, aunque hediera a carroña, era de *espíritu gentil*. El hedor que emana ahora, limpia y pulcra, es el mismo que daba náuseas a Hamlet; el hedor del alma descompuesta [...]. *Desde 1880 se le envileció el alma, las gentes se le mixturaron y saturaron*, recíprocamente, con la *hez* traída de los países de Europa (Martínez Estrada 1994: 160).

Un antes, un eje – 1880 (aproximadamente) – y un después. El autor en su ensayo – *La cabeza de Goliath* (1940) – contrapone dos ciudades que de hecho son la misma. Desdoblada, indudable. En un antes: la Atenas del Plata (elegíacamente), en tanto que modelo ideal de equilibrio y armonía. Y un después: una reencarnación de la antigua Babilonia, foco de vicios y depravación, en tanto caos, desparpajo lingüístico, algarabía humana. Buenos Aires: desde el pico áureo, ciudad señorial, hasta su decadencia, a la cual ha contribuido la ‘horda ultramarina’. Síntesis, problema y Primera entrada: el trauma producido por “aquel extraño viaje marítimo: un tirón brutal que los arrancaba de la tierra y los había dejado a todos con las raíces en el viento” (Marechal 1966: 92). El trauma de la inmigración.

Primera inflexión. Y la segunda de esta secuencia, en un juego de citas, retoma el último epígrafe (echémosle un vistazo): “El grotesco criollo de los años veinte, cuya culminación *escénica* fue el teatro de Armando Discépolo, resultó «la voz de una enfermedad enmudecida». La expresión dramática de un fracaso conocido como el *gran impacto inmigratorio* que cubre, en sus líneas mayores, desde el 1880 al 1910” (Viñas 2000: 124). 1880-1910: *en sus líneas mayores*. Desde ya, pero esas líneas ocultan cierta benevolencia, por eso estiro el período y empiezo a descifrar. Estiro y pienso en dos puntas condensadas por dos nombres que en algo se asemejan: desde Justo José de Urquiza hasta Uriburu José Félix. Descifro.

LA INMIGRACIÓN DE SIGNO URBANO Y SUS TRANSFORMACIONES: 1850-1930

Alrededor de la segunda mitad del siglo XIX, se empiezan a producir en la América hispánica considerables cambios sociales, económicos y políticos. Es la época del positivismo – la evolución de las especies, la sociología evolutiva de los pueblos y la idea de que la ciencia conduciría hacia el progreso indefinido –, del *ordem e progresso* (cito a la bandera brasileña) y de la influencia del pensamiento filosófico y científico de Herbert Spencer, Stuart Mill y Auguste Comte. Esta etapa anuncia una nueva promesa: aquélla de un proceso de industrialización capitalista que impulsaría la

transformación de los campos, produciría riquezas y esplendores en las ciudades, revolucionaría los métodos de cultivo y de la cría de animales. Se asiste al primer esfuerzo de modernización de las sociedades hispanoamericanas y de reorientación de sus objetivos en un periodo en que puede considerarse concluida la primera fase de organización de las nuevas repúblicas.

En el Cono sur, Argentina se inscribe en este cuadro de transformaciones. Aproximadamente, a partir de la segunda mitad del siglo XIX se desarrolla en el país un turbulento proceso de cambios demográficos, sociales y económicos, cuyo centro es la ciudad de Buenos Aires, su provincia y la región del litoral (que, a raíz de dicho proceso, fue llamada ‘pampa gringa’⁸). En un arco temporal restringido, la población de la República crece de manera exponencial, como lo demuestran los censos nacionales de 1869 y 1914, y sólo disminuye como consecuencia de la Primera Guerra Mundial (*vide* Bibliografía: Municipalidad de Buenos Aires 1914-23). El motivo desencadenante del aumento de la población es – según palabras de José Ingenieros – la *inmigración colonizadora* proveniente en su casi totalidad de países europeos. Ésta constituye la característica más notable de la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Y para tratar de ver las cosas de más cerca, con cifras, fechas y nacionalidades:

Desde 1857 (primer año para el cual se recogieron datos) hasta 1916 ingresaron al país un total de 4.758.729 inmigrantes, de los cuales permanecieron en él 2.575.021. En los veinte años que precedieron la Primera Guerra Mundial la proporción de inmigrantes respecto de la población nativa excedía en la Argentina a la de Estados Unidos en igual período. Más de un millón de inmigrantes vinieron de Italia y algo menos de España; en 1914 había en el país casi 100.000 rusos, muchos de ellos judíos, y una cifra similar provenientes del Imperio Otomano y de otros estados de los Balcanes. Los años en que la inmigración alcanzó su punto máximo fueron 1889, en que arribaron al país 220.000 personas, y las posteriores a 1905. A partir de entonces no hubo ningún año en que entraran menos de 200.000 personas, alcanzándose el 1912 y 1913 la cifra tope de 300.000. El 60% del crecimiento demográfico habido en la Argentina entre 1869 y 1929 puede atribuirse a la inmigración (Rock 2001a: 22-23).

La Argentina “bárbara” (pienso en Sarmiento) empieza a “civilizarse” después de febrero de 1852. Después de Caseros, batalla en la que Urquiza derrota a Rosas, se inicia el proceso que lleva a la Constitución de 1853 y abre las puertas al comercio internacional, ‘a la cultura universal’ y a la inmigración. A partir de ese entonces comienza a implementarse en el país una política favorable al proceso migratorio. La decisión de promoverlo fue un proyecto del liberalismo, con el cual se intentó inscribir al país en el proceso de desarrollo capitalista; o sea, fue una estrategia pensada por los intelectuales ilustrados del siglo XIX, pertenecientes a la llamada generación de 1837 (Prieto 1968: 15-76). Sus máximos exponentes, Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi se proponían transplantar en tiempos breves el modelo europeo de desarrollo tecnológico, la explotación metódica del trabajo humano y de las riquezas naturales⁹. El objetivo perseguido por el segundo era, por ejemplo, que la inmigración consolidara en el país “la influencia civilizadora de Europa” (Halperín Donghi 1998: 196), pero – tal como señala con justeza Gladys Onega – el llamado a la inmigración “no debe verse simplemente como la generosa expresión de ideales de confraternidad universal, sino como la formulación *racional y realista de un instrumento político* al que la casuística liberal podía interpretar y aplicar luego de acuerdo con situaciones concretas” (1969: 14).

Los gobernantes – integrantes de la oligarquía vacuna y terrateniente – empiezan a compartir la ‘religión’ del progreso. Y por medio de campañas para el reclutamiento de inmigrantes en Europa

⁸ Tal como lo reseña Flawiá de Fernández, el inmigrante, sobre todo el italiano, “entra en el discurso literario [...] como «el gringo», tratamiento que mediante toda la gama de matices, desde la ternura hasta la parodia, la caricatura y el estereotipo irá a engrosar una vez más los polos dicotómicos de la visión de la realidad. Es decir, «gringo» se opone a «gaucho» en dos sentidos diferentes que tienen que ver con la relación de filia o de fobia en la visión de sí mismo y del ‘otro’. El primero de neto corte positivo al encarnar el progreso, el trabajo agrícola, frente al gaucho nómada y sin hábitos laboriosos. El segundo, por el contrario, de signo negativo al encarnar al arribista, al que viene a enriquecerse sin importarle los medios” (1997: 41).

⁹ En *Facundo* (1845) hallamos la formulación paradigmática de la ‘fuerza civilizadora’ que se suponía propia de la inmigración europea. Esto lo define como uno de los libros claves de su época.

alientan la presencia de mano de obra suplementaria, con miras a aumentar la producción agropecuaria nacional: “Las exportaciones argentinas [entre 1890 y 1914: desde el gobierno de Carlos Pellegrini al de Victorino de la Plaza] consistían en productos agropecuarios, los más importantes de los cuales eran el trigo, el maíz, el lino, los cueros, la lana y la carne vacuna” (Rock 2001a: 13). En este sentido, la inmigración es encarada como una necesidad inmediata para el desarrollo agrícola y ganadero del país. Dichos gobernantes solicitan el desembarco de multitudes de extranjeros de origen diverso, que modificarán (modificándose ellos mismos) la configuración económico-social – y, por ende, las pautas culturales y los valores colectivos – de la Argentina. Esto – tal como expone Sarlo en relación con el análisis de *Don Segundo Sombra* en el marco de las transformaciones urbanas y de las utopías rurales – se vuelve patente en el área pampeana del periodo que nos ocupa: “Los extranjeros [...] alteraron el paisaje de la pampa antes homogéneamente ganadera y también los *sistemas culturales de sus pueblitos*, sus almacenes, sus caminos, sus esquinas” (1988: 38). En definitiva, la estructura semifeudal de un país todavía rural, pronto se transformará en la de un importante exportador agrícola-ganadero. En esta transición, la clase terrateniente de feudal se vuelve agropecuaria, mientras que Argentina adquiere para los inmigrantes un significado especial. La posibilidad de realizar un proyecto que en sus países tenía, por ese entonces, la consistencia de un sueño: volverse dueños de la tierra que trabajaban. Esto por el derecho. Y por el revés, les brinda también otra oportunidad, máxime a los pobladores de Europa meridional, la “de ingresar en una cabal economía de mercado, dejando atrás su pasado campesino o semicampesino” (Rock 2001a: 23).

Fare l'America. Sea. El espacio de la utopía, la tierra de todos los sueños posibles. Vemos así cómo el éxodo migratorio entrelaza dos componentes básicas: progreso y modernidad, tanto para los forasteros como para los criollos. Términos positivos, sin duda, pero – no hay que soslayarlo – la inmigración en la Argentina fue un proceso hartamente complejo a causa de las relaciones autoritarias y conflictivas que la élite (tanto la ciudadana como la rural) y las compañías extranjeras mantenían con los inmigrantes. Y va la voz de Rock:

La relación entre las élites y los inmigrantes fue el rasgo conflictivo más marcado de la sociedad argentina en la época en que su economía primario-exportadora alcanzó la madurez. Aunque a menudo se lo percibía y articulaba en términos puramente culturales, en muchos sentidos se trataba de una *lucha de clases* (2001a: 29).

Sarmiento, desde un texto menos frecuentado – *Argirópolis o la capital de los estados confederados del Río de la Plata* (1850) – plasma una perspectiva cercana a la expresada en *Facundo*. Imagina una ciudad utópica (que debía ocupar la isla Martín García), mosaico de muchas ciudades y cuya población es producto de una mezcla de diferentes nacionalidades europeas (y de sus respectivas culturas). Se trata de un conjunto bien delineado y que, en su novedad, posee una fisonomía definida. El autor formula el proyecto de una integración multicultural (multirracial) que, considerado desde hoy, se acerca mucho a la realidad actual, si no de todo el país por lo menos de su capital¹⁰. Lo preconizado por el autor de *Facundo* empieza a manifestarse (aproximadamente) hacia la mitad del siglo XIX, cuando se vuelve evidente que la magnitud del caudal inmigratorio activa un proceso de transformación de la sociedad argentina que resulta en una sociedad nueva. Quiero decir: *distinta*, “una especie de *sinecresis* que originó – sobre esto caben muy pocas dudas – *un tipo cultural nuevo*, que todavía [por ese entonces] no se halla estabilizado” (Germani 1959:

¹⁰ Incluso a la realidad arquitectónica de Buenos Aires reseñada, ya en 1933, por Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*, cuando dice: “A lo largo de una cuadra los diferentes edificios *hablan distintos idiomas* del tiempo, de épocas económicas, de modas, y permiten ver [...] *los cataclismos que han sufrido*” (1957: 228). Pero sin apelar necesariamente a Ezequiel paseo en 2006 por algunos barrios capitalinos y la arquitectura se me antoja caótica en tanto mezclada. Elijo lugares antitéticos: Barracas y Recoleta o, si se prefiere, zona sur y zona norte. Aquí prima lo horizontal, allí lo vertical. La ‘casa chorizo’ por una punta y por la otra los caserones llamados *petit hotel*. Y si miro desde más cerca veo los llamadores: aquí, piezas de metal con formas de manos y allí, estilizadas argollas de bronce. Todo esto, en el marco de la misma ciudad – en su globalidad – muestra los cataclismos de don Ezequiel y una mezcla arquitectónica evidente.

188). A continuación veremos las repercusiones que esta *conciliación de cosas diversas* (y esa lucha de clases) tuvo en la historia y la producción literaria de la época, así como también en la posterior. Dicho de otra manera: la incidencia del proceso inmigratorio masivo de signo urbano y, sucesivamente, el gradual proceso de integración del inmigrante en el nuevo contexto, afectan la vida cultural de la ciudad y proyectan originales resultados de *hibridismo*. Estos encontrarán expresión artística en una ‘zona alternativa’ de la llamada *generación del 22*.

La avalancha inmigratoria, que tiene acceso a la Argentina a través del puerto de Buenos Aires, pronto cambiará los caracteres demográficos de la nación entera, a pesar de que sus manifestaciones más sensibles – insisto – se dan en la capital, cuya geografía pronto se vuelve desmesurada. Su población, en medio siglo, crece exponencialmente. Y para abundar, nuevamente, con cifras y fechas, pero esta vez en relación con las presidencias desde Urquiza (1854-1860) hasta Roque Sáenz Peña (1910-1914), conviene apelar a Onega, quien asevera:

En 1853 la Legislatura de la Confederación autorizó la entrada de inmigrantes y en 1854 llegaron a Buenos Aires las primeras familias europeas. Ese fue el *comienzo del proceso de ingreso masivo de extranjeros* y del concomitante aumento y *heterogeneización de la población*. Una rápida ojeada a las cifras nos permite apreciar la rapidez y la sorprendente eficacia con que se cumplió el supuesto básico de toda la política liberal: de 1.300.000 h. en 1859 (presidencia de Urquiza), a 1.737.076 h. en 1869 (presidencia de Mitre y Sarmiento); 3.954.911 h. en 1895 (Avellaneda, Roca, Juárez Celman, Pellegrini, L. Sáenz Peña); y 7.885.237 en 1914 (Uriburu, Roca, Quintana, Figueroa Alcorta, R. Sáenz Peña) (1969: 15-16; también, Romero 1983: 9).

Lo extractado nos informa acerca de un desarrollo vertiginoso que en pocas décadas modifica los viejos equilibrios. Quiero decir, las características físicas, étnicas, lingüísticas y culturales de la ciudad. La excesiva concentración urbana, en la que cada colectividad (con sus propios discursos y sus prácticas simbólicas¹¹) hará valer su contribución, tanto en términos étnicos como económicos, provoca una desordenada *mezcla* social. Ésta determina una brutal alteración que se patentiza en una serie de desequilibrios en el estilo de vida y en la escala de valores. En definitiva, en el sistema de las relaciones humanas. En este contexto, quien corrobora la importancia de la *mezcla* ‘social’ es Viñas. Pero, como se verá en el diálogo reproducido a continuación, el escritor va más allá de dicho aspecto para poner de manifiesto otras dos expresiones. Una se exhibe en la vestimenta del sucesor de Rosas y la otra se presenta a nivel artístico. Ésta última, aunque en su variante ‘criolla’, es la que más me interesa ya que, como veremos, desbroza nuestro camino. El único subrayado del fragmento delatará la señal:

me olvido de decirte que él [el abuelo de quien habla], en realidad, era una mezcla de artesano y abad.

–Y vos, ¿de qué sos mezcla?

–¿Yo? – me reí para darme tiempo –. Yo soy una mezcla de rabino y ladrón. ¿Y vos, alemán piojoso?

–De violinista, Leipzig y grumete. Sin nada de cerveza.

–¿Lo tenías pensado de antes?

–Uh, uh, uh: sí. Es que todos somos mezcla de algo en este país; mi padre de Leipzig; mi madre de Istria; uh; y si no, mirá nuestro grotesco: *Pirandello más cafishios, conventos y bandoneón*; o a Urquiza que usaba poncho blanco con galera de felpa y no un falucho a dos puntas como San Martín (Viñas 1993: 13).

Volviendo al proceso inmigratorio, cabe agregar que los inmigrantes se asientan con preponderancia en el área de 300 a 450 km que rodea el puerto (Rock 2001a: 19) y constituyen la base demográfica de nuevos agrupamientos: pequeña buguesía urbana, proletariado industrial y campesinado arrendatario de las zonas cerealeras; amplios grupos que imprimen a la ciudad (pero también a su provincia y a la zona del litoral) un carácter peculiar. Una sociedad que hasta ese

¹¹ Me interesa recordar la definición de *discurso* proporcionada por Lienhard porque se adecua al sentido que le confiero aquí: la “«práctica discursiva» remete para qualquer prática, verbal ou não, que permite, no âmbito de um acto de comunicação, transmitir uma mensagem. Neste sentido, não só a fala, como também uma dança, um ritmo de tambor ou um comportamento ritualizado são elementos constitutivos de um «discurso»” (2005: 30, nota al pie).

entonces había permanecido estática, se dinamiza. Y de forma turbulenta. Scobie señala este estado de constante ebullición registrando los porcentajes y la ubicación de algunas colectividades:

El porcentaje de italianos [...] permaneció más alto en la Boca y Barracas que en cualquiera otra área de la ciudad: 31% según el censo municipal de 1909. [...] Los dos primeros y principales grupos de inmigrantes italianos y españoles arrojaron en Flores un porcentaje mucho más bajo que los promedios de censos nacionales para el total de la ciudad [...]. Los tres distritos censales ubicados alrededor de Plaza de Mayo constituían la zona más densamente edificada y habitada de la ciudad hacia 1910. Un grupo de judíos rusos que ocupaban dos manzanas en el centro dan prueba de esa concentración. Estos distritos presentaban *una mezcla étnica muy similar a la de toda la ciudad*, mientras que el porcentaje de argentinos nativos (54%) era ligeramente inferior al promedio general (1986: 74)¹².

En este cruce de coordenadas, dos manifestaciones capitales de hibridismo – una social y otra artística – son la figura del compadrito, considerado por Scobie como síntesis de los “valores viriles españoles, criollos e italianos [...], hablaba con un marcado acento y vocabulario criollo al que se habían incorporado modismos y entonaciones de gaucho” (ibid.), y el tango, expresión popular y síntesis cultural de una sociedad mezclada que refleja al pie de la letra la complejidad de la trama cultural¹³.

A comienzos del siglo XX, va de suyo, Buenos Aires ya no es *La gran aldea* evocada en 1884 por Lucio Vicente López, sino que empieza a transformarse en la metrópoli capitalista, cosmopolita y moderna, en donde el *crisol de las razas*, ya por esos años, es avasallante. Pero su situación no exhibe ninguna excepcionalidad. En efecto, tal como indica Blengino:

Le città latinoamericane iniziano a metà dell'Ottocento una lenta trasformazione che si tramuterà per molte di esse, dagli anni ottanta in poi, in una vertiginosa accelerazione, tale da cancellare le tracce residuali del passato coloniale. Cambia la struttura architettonica e, insieme a quella sociale, si *modifica la fisionomia etnica* della popolazione. [...] Le città sembrano investite da un *vortice sociale* azionato dal progresso, un vero ciclone che trasforma la città patrizia della prima metà del secolo in un grande agglomerato urbano [...]. Il Brasile, l'Argentina, l'Uruguay ricevono un forte influsso immigratorio, perlopiù proveniente dall'Europa. La nuova città che avanza nel mondo è una città fervente di vita, di novità, abitata da masse di persone che aspirano a migliorare la propria condizione sociale (2000: 515-516).

Luego de reseñar los rasgos diferenciadores más evidentes de este proceso histórico, avanzo y empiezo a preguntarme acerca del comportamiento de la sociedad receptora ante el aluvión inmigratorio a una de las orillas del Río de la Plata. La reacción puede rastrearse de manera palpable en la respuesta – dispar, sin duda – de los intelectuales. Aunque no es mi intención hacer un inventario completo de sus reacciones, quiero destacar las que estimo más representativas.

Pero antes de avanzar acoto. Es indudable que en un primer momento – quiero decir, inicialmente: con Sarmiento y Alberdi – la ‘teoría’ liberal de la inmigración había idealizado la figura del inmigrante europeo. Era el ‘príncipe’, el ‘sibarita’, el digno representante y el portador de la vieja tradición y cultura europeas (uso, para resumir, una perífrasis). La ‘teoría’ liberal de la inmigración... Esto por el derecho. Por el revés: cuando Argentina empieza a descubrir la que será su ascendencia (que, apelando al conocido chiste, es de hecho una ‘descendencia’¹⁴) y se realiza la

¹² Más allá de las dos nacionalidades que al proceso inmigratorio le merecen el adjetivo de ‘aluvional’, y de los judíos, el ‘torbellino’ fue integrado también por franceses, turcos, austro-húngaros, alemanes, suizos, portugueses, belgas, holandeses.

¹³ Como metáfora topográfica de la mezcla puedo señalar el mercado del Abasto, lugar de dinámica relación entre signos de índole diversa y suerte de ‘conventillo público’ o ‘puerto interior’ de la ciudad, cuyas calidades de movimiento e inestabilidad, evidenciadas por ‘verbos portuarios’ del tipo *recalar* o *asentar*, son señalados por García Jiménez en la siguiente descripción: “Junto al inocente regocijo de verduleros italianos y matarifes criollos tras la dura jornada y lindando con una vecindad prolífica que parlotea en idish (*sic*), *recalan* y *se asientan* en los flancos del Abasto tipos y costumbres del arrabal, *en un batido profuso de ingredientes* para cuyo detalle habrá que acudir al reparto sui géneris (*sic*) del sainete porteño” (1946: 45).

¹⁴ Es notorio que los mexicanos descienden de los mayas, los peruanos de los aztecas y los argentinos de los barcos.

llegada *efectiva* de la inmigración, el ‘príncipe’, el ‘sibarita’, el europeo presuntamente culto sufre una repentina desvalorización. La estatua se desploma. Se viene abajo de manera estrepitosa y quienes causan su derrumbe son esos mismos sujetos que algunos años antes habían reclamado su presencia.

ENTRE RESISTENCIA...

Aunque los inmigrantes eran, con las inversiones extranjeras, el motor principal del crecimiento económico, la élite les tenía, en general, *desconfianza y hostilidad*, sentimientos con frecuencia correspondidos por aquellos. Había una tendencia a verlos como *factores de producción deshumanizados e impersonales* (Rock 2001a: 27).

Cita y primer acercamiento. Ahora empujo y trato de ver de más cerca. El arribo de la masa extranjera preocupó a muchos observadores argentinos, quienes consideraron el cosmopolitismo como una amenaza para la identidad y la integridad de la Nación. Gracias a esta preocupación, el inmigrante entra a formar parte del discurso literario. Basta pensar en uno de los hombres más representativos (desde ya, junto con otras personalidades como Lucio V. Mansilla) de su época: Miguel Cané. En su *Prosa ligera* se destacan muchos puntos que ilustran su actitud y su pensamiento. Nombre y obra me remiten a ese célebre apotegma acerca del círculo estrecho que *debe* – categórico – permanecer cerrado. Esto es, bajo vigilancia. Van dos extractos paradigmáticos:

Hoy nos sirve un sirviente europeo que nos roba, que se viste mejor que nosotros y que recuerda su calidad de *hombre libre apenas se le mira con rigor*. Pero en las provincias del interior sobre todo en las campañas, quedan *los rasgos vigorosos de la vida patriarcal de antaño, no tan mala como se piensa*.

[...] *nuestro deber sagrado* [...] es defender a nuestras mujeres contra la invasión tosca del *mundo heterogéneo, cosmopolita, híbrido, que es hoy la base de nuestro país*. ¿Quieren placeres fáciles, cómodos o peligrosos? *Nuestra sociedad múltiple, confusa*, ofrece campo vasto e inagotable. Pero honor y respeto a los *restos puros* de nuestro grupo patrio; cada día, los argentinos disminuimos. Salvemos nuestro *predominio legítimo*, no sólo desenvolviendo y nutriendo nuestro espíritu cuanto es posible, sino colocando a nuestras mujeres [...] a una altura a que no llegan *las bajas aspiraciones de la turba*. Entre ellas encontraremos nuestras compañeras, entre ellas las encontrarán nuestros hijos. *Cerremos el círculo* y velemos sobre él (1903: 71 y 129-130).

Es evidente la actitud xenófoba ante el aluvión extranjero que amenaza con corromper los privilegios de una clase – la élite criolla – y volver impura una raza presentida como ‘impoluta’. La postura defensiva de Cané representa la de toda una clase y alude a una serie de ‘reglas’ que se refieren al modo de comportarse dentro de un grupo social (presuntamente elevado) que se está volviendo paulatinamente minoritario. El autor añora un pasado que fue mejor. Menciona, entonces, al sirviente europeo de hoy, que se opone a los valores de los viejos y fieles criados propios del feudalismo preinmigratorio, que aún resisten en las zonas periféricas. Lo ‘estimable’ de la cita, sin embargo, no radica en esta comparación, sino en la apreciación acerca del cambio determinado por la avalancha inmigratoria. El autor se refiere a la creación de un ‘espacio’ heterogéneo, híbrido y de una sociedad múltiple, confusa a causa de la *mezcla de elementos de índole diversa*. A pesar de que aquí la mezcla – en tanto dimensión histórica – es menospreciada, contribuirá a delinear, como veremos más adelante – en tanto dimensión estética – una ‘zona alternativa’ en la producción literaria de la década del veinte.

Otra visión negativa, aunque menos radical, es la de José María Ramos Mejía, quien en *Las multitudes argentinas* marca la diferencia entre un *nosotros* (los criollos de ‘vieja cepa’, pronombre que delata los valores paternalistas propios de la élite vacuna), que se opone a un *ellos* (los nuevos advenedizos feos e inquietantes, los ‘pajueranos’). Nosotros-ellos: conceptos comunes usados para afrontar la realidad de una urbe cuyo aumento demográfico es exorbitante.

Crepuscular, pues, y larval en cierto sentido, es el estado de adelanto psíquico de ese campesino, en parte, *el vigoroso protoplasma de la raza nueva*, cuando apenas pisa nuestra tierra. Forzosamente tiene uno que

convencerse de que el *pesado palurdo* no siente como nosotros [...], su mecanismo psicológico es lento e intermitente como la rueda de la hilandera primitiva o el arado grosero del agricultor de la *media edad* (1912: 262).

Sin embargo, después de estas apreciaciones redime al inmigrante – y por esto es menos tajante que Cané –, pero no por sus cualidades intrínsecas, sino gracias a la influencia del suelo argentino, que despierta en los ‘palurdos’ una inclinación por el arte, no entendido en el “sentido grandioso, sino por alguna de sus más humildes manifestaciones [...] que se traducen en las artes manuales y domésticas que dan de comer y facilitan la vida” (ibid.). Y de paso, a manera de mención, quien también integra este sector ‘resistente’ es Eugenio Cambaceres, quien escribió *En la sangre* (1887) con miras a formular una denuncia del inmigrante arribista.

... Y ACEPTACIÓN

Frente a estas ‘inquietudes’ Francisco A. Sicardi con su voluminoso *Libro extraño* (1891-1902) y Manuel T. Podestá con *Irresponsable* (1889) estimaron el cosmopolitismo como una manifestación de vitalidad, portador de una nueva Argentina que surge gracias al aporte inmigratorio. José Ingenieros comparte este punto de vista, ya que como hijo de inmigrante tuvo una visión positiva de la función de la inmigración. En su texto, *Sociología argentina*, fundamenta su ideología positivista y expresa su visión de la inmigración. Allí propone:

Amar a este hogar común es dignificarse a sí mismo. Robustecer el tronco de este árbol que a todos nos da sombra es una forma de sentir el más elevado egoísmo colectivo. Procuremos para ello ser células vigorosas *del organismo en formación*: pensemos que la intensidad de cada individuo, obtenida por el esfuerzo y la energía, es un elemento de la grandeza total. Seamos *pedras distintas* que concurren a *combinar el mosaico* de la nacionalidad; seamos todos *diversos en tamaño, en color, en brillo*, pero todos *armónicos* dentro de la finalidad grandiosa del *conjunto* (1918: 80, nota al pie).

Ingenieros como Cané – si bien ubicado en una posición antagónica – posee la capacidad de advertir y descifrar la *mezcla de elementos diversos* que marca su época pero, a diferencia de éste, la estima con optimismo. A pesar de percibir la diversidad de cada elemento y la falta de homogeneidad del conjunto, propone la confluencia en un todo armónico. Considerando su propuesta desde una perspectiva actual, ésta resulta indudablemente lúcida, dado que el ‘caos’, quiero decir, la superposición y mezcla de diversas colectividades y el constante diálogo entre diferentes culturas en situación de convivencia cotidiana, forjó la *identidad nacional del país* (su entramado identitario). O, si se prefiere, para evitar la utilización de un concepto trasnochado, es posible acudir a esas palabras de Sarlo referidas a las ‘orillas’ borgeanas: la cuestión de la *argentinidad* es de “una naturaleza que permite y legitima las mezclas: fundamento de valor y condición de los cruces culturales válidos” (1988: 43). Identidad de carácter compuesto, pues, precisamente porque es el resultado de la fusión de ‘innumerables’ identidades. Esas mismas que registra Sábato en *Sobre héroes y tumbas* al afirmar:

Seis millones de argentinos, españoles, italianos, vascos, alemanes, húngaros, rusos, polacos, yugoeslavos, checos, sirios, libaneses, lituanos, griegos, ucranianos.

Oh, Babilonia [...]. Contemplaba con la mirada de pequeño Dios impotente el conglomerado turbio y gigantesco, tierno y brutal, aborrecido y querido, que como un temible leviatán se recortaba contra los nubarrones del Oeste (1970: 148).

Y como corolario: en la época que estoy discutiendo, quienes corroboran esa visión interna y positiva son los viajeros (culturales) europeos que, ya a principio del siglo XX, reconocen el dinamismo y la modernidad tanto de la Argentina como de otros países latinoamericanos. En sus escritos se encuentra “la convinzione che i paesi americani abbiano imboccato la via della modernità e del progresso con maggiore determinazione di quelli europei” (Blengino 1999-2000: 60; del mismo autor, también 1987).

En cuanto a los inmigrantes, su propósito inmediato era el trabajo a destajo para alcanzar su objetivo: escalar cuanto antes unos cuantos peldaños sociales y buscar una rápida integración económica, cultural y lingüística. En este sentido, “el camino del ascenso social era el de las actividades autónomas en el campo del progreso, la industria o, en menor medida, la agricultura” (Germani 1955: 224). Por el derecho, si este aspecto positivo es cierto, por el revés, es imposible ignorar el brote de colisiones sociales que esta gran masificación urbana originó. Se vino a crear así un submundo de marginalidad, integrado por delincuentes, “que crecía en la orilla de la ciudad y cuyo eco llegaba lentamente al centro” (Romero 1983: 10). De hecho, a finales del siglo aumentan los delitos contra las personas y la propiedad, a la vez que disminuyen los arrestos por ebriedad y desorden en los espacios públicos. Sintetizando: vemos cómo tanto la actitud de un Cané como la de un Ingenieros resultan justificadas de igual manera¹⁵.

LA PRIMERA ‘LITERATURA DE IZQUIERDA’: TANTEO DE UN ANTECEDENTE PARCIAL

Coincidente con la transformación de Buenos Aires de gran aldea a gran ciudad, el crecimiento de la pequeña burguesía y del proletariado urbano de origen inmigratorio, alrededor de 1900, se decreta en el país otra novedad. Esta vez en lo que respecta al espacio literario: el surgimiento de la llamada ‘literatura de izquierda’. Como reconoce Portantiero, por lo que concierne a la última década del siglo XIX, escritores como Cambaceres, Martel (pseud. de José María Miró), Podestá “significaron el mejor antecedente – y el más inmediato – de nuestra primera literatura de izquierda” (1961: 112). Antecedente que dará paso, gracias a los nombres de Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, Almafuerte (pseud. de Pedro Bonifacio Palacios), Alberto Ghiraldo, sobre todo, José de Maturana, Federico Gutiérrez – entre otros – a una apertura de la literatura argentina hacia la llamada *cuestión social* (Yunque 1941).

El traslado del ámbito histórico al ámbito literario se hace necesario porque es esta ‘literatura de izquierda’ la que empieza a prestar la debida atención a las nuevas presiones sociales causadas por la avalancha inmigratoria. Esta literatura es fundamentalmente de tendencia anarquista. Apunta a la descripción de la injusta situación de los ‘oprimidos’, sin llegar a una comprensión histórica de la clase obrera. O, para decirlo con Portantiero: “La visión anarquista es siempre [...] fatídica. Se vincula más a la desesperación posible del proletariado, que a la comprensión histórica de su poder como clase, en la medida en que adquiriera autoconciencia, se organice y luche” (1961: 113). Y por lo que concierne a lo específicamente literario:

continúa a los naturalistas del 80 y el 90, pero adoptando mucho de la retórica modernista. Tenemos así, un ala izquierda del modernismo que al mismo tiempo sigue siendo naturalista: la combinación era perfectamente posible y se apoyaba en el individualismo anárquico y en la abstracción ideológica, además del común y persistente romanticismo (Giordano 1983: 11; del mismo autor, también 2002: 121-134)¹⁶.

¹⁵ Para este recorrido, otros textos de referencia que manejé son: Lattes / Sautu (1978), AA.VV. (2001: I vol. pp. 187-211, 237-255, 434-487; II vol. pp. 25-54, 97-109, 641-660). Por lo que concierne a los datos sobre estadística criminal en Buenos Aires entre 1890 y 1914, puede consultarse el artículo de Blackwelder / Johnson (1982: 359-379). Uno. Dos: en la época que estoy delineando quien registra el crecimiento exponencial de Buenos Aires y cómo se intentaba controlar a su población ya exorbitante es un funcionario de policía: Fray Mocho. Y lo hace en su única novela (elogio de la institución: la policía): *Memorias de un vigilante* (1897). Un extracto a manera de curiosidad: “la policía, para desempeñar su misión, tiene que *hacer prodigios*, y parece imposible que obtenga los resultados que obtiene [...]. Las policías de Londres, París y Nueva York, dotadas de mil recursos preciosos, no tiene nada de extraño que puedan encontrar un delincuente dos horas después de haber cometido un delito: *lo admirable sería que pudiesen hacerlo aquí*. Quisiera ver a esos graves *policemen* de que nos hablan los libros, *en este escenario*, en que no existen registros de vecindad, en que se ignora el movimiento de la población, en que la entrada y salida de extranjeros *es un secreto* para las autoridades, en que uno puede ser casado diez veces, tener quince domicilios, mil nombres distintos y quinientas profesiones diferentes, y todo en la mayor reserva, no digo para la autoridad, *sino para los hijos, la esposa, los hermanos y hasta los vecinos*” (1973: 97).

¹⁶ En cuanto al individualismo anárquico, una curiosidad. Contrariamente a la *masa*, piedra angular del marxismo, el *individuo* – en unos artículos juveniles, 1906-1907, del “hombre de acero” – es tildado de “piedra angular del anarquismo [...], cuya emancipación constituye [...] la condición principal de la emancipación de la masa, de la

Abriendo el ángulo de mira: esta ‘literatura de izquierda’ o *social* (término acaso más pertinente que el primero) se inclina hacia la ‘demostración’ y la ‘enseñanza’. Por ejemplo, piénsese en el teatro de Florencio Sánchez: *Canillita* (1902), *M’hijo el doctor* (1903), *La gringa* (1904), *El conventillo* (1906), entre un acervo mayor. Quiero decir: con esa literatura se manifiesta encarnizadamente la voluntad de probar y sus consecuencias. O, para ser más preciso, se exhiben las primeras señales *de tesis* – “Je définis comme roman à thèse un roman «réaliste» (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d’un enseignement, tendant à démontrer la vérité d’une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse (Suleiman 1983: 14) –, cuyas huellas encontraremos luego en una franja de la producción literaria porteña de la década del veinte. En definitiva, su finalidad es *probar algo*, como por ejemplo el dolor del pueblo, las llagas de la explotación, las desdichas o las tragedias provocadas por la miseria, y para lograrlo elige la vía del pietismo. La actitud piadosa conduce al sentimentalismo, a la sensiblería barata, de manera que su expresión artística resulta plañidera. Por estas razones, y a pesar de su orientación hacia lo social, es negadora de cualquier realismo:

El anarquismo, como *tendencia teórica*, nunca podrá fundamentar una expansión del realismo en la literatura. Sus modos legítimos son los del naturalismo, como toma de conciencia descriptiva de la realidad, al que pueden adosársele formas románticas, en la medida en que se intenta darle sentido de *tesis* a lo que se narra (Portantiero 1961: 113-114).

Un tanteo, desde ya, para señalar que esta ‘literatura de izquierda’ – cuya problemática es la llamada *cuestión social* – es la que empieza a tener en cuenta un problema que es producto del fenómeno inmigratorio: nuevamente, piénsese en un título como *El conventillo*. O sea, toma en cuenta la inmigración en tanto fenómeno portador de nuevas problemáticas. Esto por el derecho. Y por el revés, incursiono rápidamente en este campo porque entre esta literatura del 900 y una de las componentes de la llamada *generación del 22* (hacia la cual estoy apuntando) se establece una relación antecesor-descendiente. O, para decirlo de manera más acotada, la (corta) tradición literaria de izquierda en la Argentina se prolongará en la década del veinte con el *boedismo*, que se definirá como una de sus formas posibles y su continuación.

Volviendo al espacio de la historia y al problema que estoy discutiendo, cabe señalar el momento en el que el aluvión inmigratorio se constituye en tanto signo histórico. Desde un texto casi olvidado, Juan Pinto indica 1916 como la fecha a partir de la cual los aportes inmigratorios acceden al plano histórico: es a partir de ese “momento [que] la historia queda sustanciada por las fuerzas del pueblo [y...] recibe una nueva corriente creadora” (1958: 47). En ese año acontece un hecho de honda trascendencia para el país, que constituye un pleno desafío al poder monopólico de la oligarquía: la Unión Cívica Radical (aparecida en 1891) triunfa, aunque por un margen mínimo. Finalmente, el radicalismo logra su objetivo: desplazar a la oligarquía e instaurar un sistema de democracia popular. Por primera vez se celebran elecciones presidenciales regidas por la Ley Sáenz Peña¹⁷ y toma el poder un presidente elegido en elecciones libres, con voto secreto y obligatorio. Hipólito Yrigoyen, quien ejerce su primera presidencia hasta 1922. Se ‘relega’ a la oligarquía y – por primera vez en la historia argentina – la élite conservadora cede el dominio directo del Estado. Con esta victoria, que marca el principio de una nueva era en el desarrollo político del país, la nueva

colectividad. A juicio del anarquismo, la emancipación de la masa es imposible hasta tanto no se emancipe el individuo, debido a lo cual su consigna es «Todo para el individuo»” (Stalin 1946: 4). Esta concepción del anarquismo, según Stalin, sería diametralmente opuesta a la del marxismo, en donde la emancipación del individuo está supeditada a la de la masa.

¹⁷ En 1912, durante el gobierno de Roque Sáenz Peña (1910-1914), se sancionan dos leyes de capital importancia: “una de ellas autorizaba la preparación de un nuevo padrón electoral libre de vicios de confección y de inexactitudes, y la otra introducía el voto secreto e instauraba un nuevo sistema de sufragio” (Rock 2001a: 45).

clase media¹⁸ llega al poder para dirigir los destinos de la Nación; a pesar de que el Partido Radical estaba integrado en una buena parte por miembros de la élite terrateniente. Con esto quiero señalar la equivocación de considerar al radicalismo desde sus comienzos como un órgano representativo de la clase media. Inicialmente se lo debe entender como un subsector de la élite conservadora que sólo hacia 1916 se convierte en un partido de masas: “poco después [de 1916] comenzó la transición que, a la postre, concedería un rol dominante a los grupos de clase media por oposición a los dirigentes-hacendados primitivos” (Rock 2001a: 267)¹⁹.

Ahora bien, cuando la oligarquía se ve obligada a cooperar con el partido de los nuevos grupos sociales, paralelamente al cambio político y social, se da también un hito notable en el espacio literario: la literatura empieza a perder “su función de legitimar, a través de una producción cultural nacional-oligárquica, las estructuras de dominio” (Koczauer 1987: 23). O sea, la vida literaria, contrariamente a lo que había pasado hasta 1900, empieza a desarrollarse por fuera de los límites de la oligarquía dominante. Y, como veremos, con la llamada generación del 22 (en Buenos Aires), aparecen escritores que ya no proceden de esa clase hegemónica. Ni, mucho menos, se encuentran subordinados a sus exigencias culturales e ideológicas.

No creo necesario ni funcional (en el marco de este trabajo) describir todos los pormenores de un período histórico y de un partido político tan estudiados desde las más variadas perspectivas (por ejemplo: la composición de la organización partidaria, su ideología, el grado de apoyo popular que obtuvo, sus características organizativas, las conexiones regionales, etc.); sin embargo, me parece pertinente llamar la atención – aunque de manera somera – sobre la densidad de este período porque es cuando los nuevos sectores sociales empiezan a manifestar su interés por lograr el control y ocupar un lugar en la vida política y social argentinas. De hecho, en dicho lapso – las primeras décadas del siglo XX – la clase media argentina vivió el apogeo de su movilidad social. Es así cómo los hijos de inmigrantes abandonan los oficios de sus padres (obreros o pequeños comerciantes: pronto lo repetirá una cita de Rock) para acceder a los clubes, a las universidades, a los aparatos burocráticos, a las profesiones liberales. Esos hijos, según apunta Sarlo,

forman parte del contingente beneficiado por el aumento de la tasa de alfabetización y escolaridad; muchos comienzan el trabajoso camino del ascenso a través del capital y las inversiones simbólicas. Ingresan a las universidades o comienzan a disputar lugares en el campo de la cultura y en las profesiones liberales (1988: 18).

En definitiva, acceden a círculos diversos respecto de los de los padres: “La pauta de movilidad social más corriente en los años previos a la Primera Guerra Mundial era que los hijos de obreros o comerciantes inmigrantes fuesen profesionales o funcionarios” (Rock 2001a: 32; también, Lynch *et alii* 2001: cap. V). Para ceñirme sólo a unos ejemplos: la Cámara de Diputados del período

¹⁸ Clase de gran movilidad ascendente, generada a partir del advenimiento en el país de una nueva generación: la de los hijos de los inmigrantes europeos. Y, al respecto, una aclaración para no generar confusión: el radicalismo ignoró a los inmigrantes en tanto fuerza electoral, pero no a sus hijos, quienes jugaron un papel central para su popularidad. De hecho, la Ley Sáenz Peña había concedido (con un notable ejercicio de discriminación de clase) el privilegio del sufragio sólo a los argentinos nativos.

¹⁹ Hacia fines del s. XIX, la Unión Cívica Radical estaba controlada y conducida por un “remanente de la facción que se había rebelado contra Juárez Celman en 1890 [presidente de la Nación entre 1886 y 1890]; y este conjunto de dirigentes [...] era un segmento de la propia élite, uno de los grupos «de afuera» que había eludido ser cooptado por la oligarquía. La fuerza del radicalismo luego del 1900 se debió a que consiguió el apoyo popular de los grupos de clase media” (Rock 2001a: 43). De hecho, entre el año del primer golpe (abortado) preparado por Yrigoyen – 1905 – y el año de la Ley Sáenz Peña, la UCR empezó a reclutar “dirigentes locales intermedios, en su mayoría hijos de inmigrantes; el grueso de los líderes de clase media del partido, que tendrían tanta importancia después de 1916, se afiliaron entre 1906 y 1912. La mayor parte de ellos eran profesionales urbanos con título universitario” (ibid.: 61). Es así cómo la UCR se definió en tanto *movimiento de coalición* que condensa los elementos patricios que habían fundado el partido con los sectores de clase media. Fue este cruce lo que determinó el desarrollo de sus rasgos populistas. “El radicalismo fue la primera fuerza política nacional importante en la Argentina, y uno de los primeros movimientos populistas latinoamericanos” (ibid.: 53).

1916-1922 estaba integrada por numerosos hijos de inmigrantes y la pequeña burguesía comercial e industrial se encontraba – aunque no exclusivamente – en manos de extranjeros o de sus hijos, argentinos de primera generación. Como advierte Portantiero – a quien Sarlo hace eco, en el sentido de que ambos evidencian el acceso a las universidades –, alrededor del 1920: “los hijos de esos inmigrantes comienzan a constituir una parte apreciable de la clientela estudiantil del país. Estos primeros descendientes nativos del gringo comerciante o artesano serán médicos, abogados, profesionales. *También escritores y poetas*” (1961: 117).

“LA ESCUELA DE LA CALLE FLOREDO”: DE ARTURO CANCELA A LA RECONSTRUCCIÓN DE UN BINARISMO DIDÁCTICO Y ESQUEMÁTICO. *PERO EMPOBRECEDOR SOBRE TODO*

Si bien en sus líneas superficiales, he delineado un proceso histórico y literario tan largo como complejo. La recostrucción de este contexto, sin embargo, resulta necesaria para la ubicación de esos *actores culturales nuevos*, quiero decir, de esos hijos de inmigrantes *escritores y poetas* que integraron la ya mencionada *generación del 22*.

Aquí no me propongo una discusión pormenorizada de la promoción literaria surgida en la primera posguerra y que en los años posteriores suscitó un enorme interés de parte de la crítica especializada, preocupada por “dilucidar el conflicto literario que responde a la denominación de Boedo-Florida” (Barletta 1967: 9)²⁰. Pretendo más bien configurar el campo intelectual porteño de los años veinte en el que dos designaciones topográficas – trasladadas al “campo crucial en que lo meramente estético se separa de los contenidos ideológicos” (Prieto 1969: 35) – determinaron la existencia de esa dicotomía clásica que un sector ponderable de la crítica y la historia literarias admitieron durante décadas sin mayores cuestionamientos. Es decir, no es mi intención historiar las interpretaciones que, a lo largo de casi un siglo, se han acumulado sobre el problema y la (tibia) polémica acerca de los dos grupos literarios que, alrededor de 1924, parecieron enfrentarse en Buenos Aires – decir Argentina sería demasiado optimista. Ni mucho menos discutir en profundidad las razones y sinrazones de cada uno de ellos. Sin embargo, la ubicación del Arlt literato (tiene una vertiente fecunda como periodista: se sabe) hace necesario que no soslaye completamente esta tarea.

El autor de *Los siete locos* pertenece a la generación del 22 y su obra – la más contundente de ese momento – posee ciertos puntos de contacto con la producción de algunos de sus integrantes, así como infinitos puntos de disidencia²¹. Esta es la razón por la cual me detengo en los dos grupos – supuestamente antitéticos – que la historia y la crítica literarias conocen con los nombres de *Grupo de Boedo* y *Grupo de Florida*. Me abocaré a reconstruir, entonces, las pautas del ‘discurso hegemónico’. Pero no sin antes aclarar que éste merece el calificativo de *hegemónico* desde una perspectiva actual, orientada a partir de la atención que la crítica y la historia de la literatura les concedieron a las vertientes del vanguardismo de los años 20. Y digo esto porque Boedo y Florida, en su momento, constituían la muchachada que “pugnaba bien, mal o regular por descifrar el siglo XX argentino fundamentalmente urbano y cosmopolita a partir del creciente predominio como *mercado de símbolos* de la ciudad de Buenos Aires” (Viñas 1998: 26. El subrayado es del autor). Muchachada que se oponía a lo que *en ese momento* configuraba el discurso hegemónico: Lugones en primer plano, junto con otros nombres que barajaré más adelante.

²⁰ Piénsese en los trabajos ya mencionados de Portantiero, Barletta, Giordano y, para señalar sólo una breve reseña (necesariamente incompleta, pero de todos modos representativa), los de Crisafio (1981), Dabini (1960), Franco (1981), Gilman (2006), Hernández Arregui (1957), Mastronardi (1980/86), Pineta (1962), Pinto (1958), Plá (1969), Prieto (1969), Salvador (1963), Zas (1988).

²¹ Para una exposición del *vínculo, corte, impugnación, disidencia y crítica*, especialmente, entre Boedo y Arlt, vide Zubieta (1987: 67-97).

Hasta ahora he hablado de *generación del 22* (más por una cuestión de comodidad que por el concepto de ‘generación’ en sí), pero hace poco apareció otra fecha: 1924. Ésta merece algunas aclaraciones. Para Pinto, 1922 constituye un momento clave porque a partir de él empiezan a aparecer obras que responden a una nueva sensibilidad y resultan definidoras de la nueva generación:

Es interesante que en ese año Oliverio Gironde, el surrealista de la generación, publicara *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, el libro escándalo del grupo “Martín Fierro”. A partir de este momento [...] aparecen los libros que van definiendo el movimiento literario de la generación. 1922 es el año de *fervida incubación*. Lo que viene después, no es más que su consecuencia (1958: 15).

Quienes también adjudican a la fecha valor funcional son, por el derecho, Prieto (1969: 43), que la reconoce como el comienzo del grupo de Florida y, por el revés, Hernández Arregui (1964: 93) que, en lo tocante a Boedo, sostiene que el grupo surgió en esa fecha a raíz de un concurso literario organizado por el periódico “socialista revolucionario” *La Montaña*²². En él resultaron ganadores Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta y Roberto Mariani, mientras que Álvaro Yunque (pseud. de Arístides Gandolfi Herrera) obtuvo una mención. Si la primera aseveración es cierta – dada la existencia de la hoja mural *Prisma*²³ y de la publicación de los *Veinte poemas* de Gironde –, lo es menos la segunda porque el concurso aglutinó nombres que todavía, *en ese año*, no integraban ningún grupo. Para que éste se configure como tal habrá que esperar la publicación de dos revistas efímeras: *Dinamo* (abril-mayo 1924) y *Extrema Izquierda* (agosto 1924), que aglutinarán los nombres hace poco mencionados junto a los de César Tiempo (pseud. de Israel Zeitlin), Nicolás Olivari y Lorenzo Stanchina, entre otros. A partir de diciembre de 1924, la experiencia madurada en estas revistas confluye en *Los Pensadores* (2ª época) y – desde julio de 1926 – en su continuación, *Claridad* – tribuna del pensamiento izquierdista –, revistas de la editorial homónima, cuyo editor es Antonio Zamora. De esta manera, 1924 es “el año de la aparición del grupo como tal” y el momento “para realizar una tarea más efectiva” (Giordano 1983: 19-20): la formulación de una literatura realista capaz de ser crítica, de enfrentarse con la realidad social y apta para conducir a la creación de una nueva conciencia.

Establecidos los límites del problema, y antes de fijarme en el origen de los nombres de ambos grupos, quiero señalar que a pesar de la supuesta separación propia de la vanguardia de los años veinte, ésta se une en la ‘revuelta’ común en contra de la autoridad literaria del momento: la imagen del escritor argentino o el eje del sistema literario de ese entonces. Desde ya, don Lugones Leopoldo (1874-1938), quien en la década del 20 ostenta un corrimiento político. De su socialismo inicial (los años de ‘andinismo’ dorado junto con Ingenieros) pasa a un conservadurismo militante que desembocará en una seducción por el Fascismo: “Además, se sabe: burlarse de un figurón, desde una óptica juvenilista, siempre deja saldos favorables. Los viejos, por tradición, son ridículos y seniles. O las dos cosas a la vez” (Viñas 1998: 22)²⁴. Hoy en día esta confrontación es entendida

²² Fundado, en 1897, por Lugones e Ingenieros.

²³ Esta revista es lanzada por Jorge Luis Borges, su primo Guillermo Juan (Borges), Eduardo González Lanuza y Francisco Piñero. En ella se despliega la mayor osadía del *ultraísmo* porteño. (Acerca de este movimiento ofreceré ulteriores informaciones más adelante). Al poco tiempo aparece *Proa* (primera época), dominada por Macedonio Fernández, de la cual salen publicados tres números, y en agosto de 1924 la segunda *Proa*, hija dilecta del alvearismo, nacida de la “«espléndida» convivencia entre las clases cultas del país y los artistas nuevos” (Lafleur, Provenzano, Alonso 1968: 92), que Borges lleva a cabo junto con Güiraldes, Pablo Rojas Paz y Alfredo Brandán Caraffa. Ese mismo año se funda *Martín Fierro* (segunda época), cuyo principal animador es Evar Méndez (pseud. de Evaristo González) y su mentor intelectual, Oliverio Gironde; órgano mayor de difusión del grupo de Florida, conocido también bajo el nombre de *martinfierroismo* (Schwartz 1991: 100-114). Por lo que concierne a *Martín Fierro*, quiero señalar que en 1919 existió una primera época que “salió a la calle [...] el 15 de marzo” y cuyo espíritu era “de sátira burlona” (Lafleur *et alii*: 82). Y rebobinando: en la primera década del siglo, había existido otro *Martín Fierro* dirigido por Alberto Ghirardo.

²⁴ Junto con Lugones otras figuras que encarnaban el modelo de país y de escritor vinculado con el siglo XIX, eran Rojas, Capdevila, Larreta, Gálvez y Wast. Una palabra para definirlos es *pasatistas*: en “semejante dimensión, que «ha quedado atrás», prefieren instalarse, porque les da placer, y allí se reconocen y se paladean por dentro presintiendo que

sobre todo como conflicto generacional, pero en los años veinte, y para los jóvenes vanguardistas, el autor de “*Nulario sentimental*” representa lo que se suele definir como “momento antagonista” (Poggioli 1962: cap. II). Encarna lo anacrónico que se precisa rechazar por su conservadurismo – *literario e ideológico* – y porque niega o considera de manera homogénea la situación inédita en la que se encuentra el país por esos años. Para decirlo en términos futuristas, Lugones es la *Nike de Samotracia*. Lo opuesto al auto de carrera que Marinetti reivindicaba como la belleza nueva. O, si se prefiere, ‘el museo’ al que hay que oponerse para poder definirse en tanto movimiento de vanguardia. Es así que la muchachada vanguardista se definía a sí misma de manera contrastiva. Pienso en el primer número de *Martín Fierro* (febrero de 1924), hojéo y encuentro unos versos condenatorios, aunque de evidente tono humorístico:

Y ha de ser trance famoso / Este lógico consorcio. / (Lugones en su divorcio, / Goza. tose (*sic*) y hace el oso.)

Saludo al gran Lugones, al vate bildugarri / aunque con el saludo se dañe mi estogarri / al hombre que conocen, de Egipto a California, quien vierte al zar Homero, quien bate en la bigornia, / quien sabe los misterios de la arigorri Eleusis, / quien habla de ganoza, quien habla de enfiteusis, / el osagille docto que cura, arro, la hernia / y el mardo buscavidas que se durmió en la Auvernia. // Lo saludo en su esfuerzo para llegar al logro / de su legal deseo, luchando como un ogro, / juntando grano a grano el trigo, cual iñurri, / en tanto que de envidia se alarma el zurriburri. / Aita y maestro mágico, prosigue tu carrera / que yo lleno de asombro, he de gritarte: –¡Aurrera! [...] // Lo saludo en su estilo radiante de hipertrofia / y coruscante y hondo que no es la vil bazofia / que el vulgo analfabeto reclama. Y, como vasco / le digo al buen amigo: –Leopoldo, eskarrik asco (Salas 1995: 3 y 4)²⁵.

Por lo que concierne al primer tipo de conservadurismo (el literario) y a la situación de la Argentina soslayada por el poeta en ese momento, Piglia sostiene, en la tal vez más célebre de las obras publicadas en el país durante la última dictadura militar – *Respiración artificial* (1980) –, por boca de Emilio Renzi:

Lugones cumple un papel decisivo en la definición del estilo literario en la Argentina. Los textos de Lugones son el ejemplo de qué cosa es escribir bien; *él cristaliza y define el paradigma de la escritura literaria*. [...] El estilo de Lugones se construye arduamente y con el diccionario, ha dicho [...] Borges. *Es un estilo dedicado a borrar cualquier rastro del impacto*, [...] de la *mezcolanza* que la *inmigración* produjo en la *lengua nacional*. Porque ese buen estilo *le tiene horror a la mezcla* (1980: 168).

Ahora bien: esa unión de la vanguardia en contra de lo tradicional se deshace, sin embargo, a la hora de definir las propias concepciones estéticas. Para reconstruirlas me detendré en las designaciones topográficas elegidas por los dos grupos. A diferencia de lo que sucede hoy en día, en los 20 Florida era la “calle del lujo y del buen gusto” del centro (González Lanuza 1971a: 100), ubicada – hoy como entonces – a pocas cuadras del Teatro Colón y perpendicular a la avenida Corrientes. Boedo, en cambio, era – y es – una calle y un barrio. La calle nace en Almagro y termina en el Parque de los Patricios y en la época que aquí interesa constituía una de las arterias

«lo pretérito», «antaño», «la solera», «lo añejo» les otorgaba garantías. «Muertos y estatuas». Es que el peso de las cosas y las genealogías son definitorias en su producción. Guerreros, gobernadores, héroes, hieratismos y conquistadores pueblan sus escenografías. Más, las definen. [...] todas son poses definitivas, «ensayos bronceos» gratificados que se corroboran – y corroboran – «escenarios prestigiosos», tumbas y *próceres*” (Viñas 1998: 27).

²⁵ Desde Boedo (pero pronunciándose en *Martín Fierro*), quien promueve un ataque a Lugones es Roberto Mariani. Más adelante traeré a colación este texto. Ahora quiero señalar que, por parte de los martinfierristas, el rechazo de Lugones fue sólo inicial, ya que poco después lo recuperan, sobre todo por obra de Borges. Tampoco hay que olvidar que en el n. 7 de *Martín Fierro* aparece una nota elogiosa – “Ecce homo...” –, firmada por Evar Méndez, en donde se dice de él: “decidido ‘martinfierrista’, uno de los nuestros. Es el potente escritor [...] Lugones es la expresión cabal del hombre inagotablemente inquieto [...] cree en Italia a pesar de Musolini (*sic*). ¿Vamos a repudiarle por eso? No. Aunque no estemos de acuerdo, seguiremos creyendo a Lugones la cabeza más alta y firme de América intelectual. Su humanismo, su obra de arte, estética y poesía (*sic*), que es una alta obra de belleza, incontaminada, y su vida, un ejemplo de hombría de bien, he ahí lo que nos interesa e infunde nuestra amistad y respeto” (Salas 1995: 45-46). Recuperación más clara y comprometida, imposible.

principales de un barrio suburbano y fabril del sur, poblado de inmigrantes. Por lo que concierne a la invención de la fórmula *Florida-Boedo*, ésta se les puede atribuir a varios escritores del momento. Antes que nadie, quien se arroga el derecho de ‘haber bautizado’ a los de Florida como tales es Elías Castelnuovo – el ‘patrón’ de Boedo –, según el cual “Ni siquiera les dejamos elegir el nombre” (Pineta 1962: 43). Versión corroborada por el joven Borges en un artículo aparecido en *La Prensa* en 1928, donde sostiene que “los de Florida debieron esta cortesana designación a una habilidad de sus adversarios” (ibid.). La díada, según el caso, se le asigna también a Héctor Castillo (pseud. de Ernesto Palacio), integrante de la *Revista Oral* en el Royal Keller y autor de virulentos Epitafios que lanza desde el *Martín Fierro* vanguardista; a Menéndez Calzada o al editor Antonio Zamora, quien hizo pintar un letrero con “esta lacónica pero significativa inscripción: Boedo contra Florida” (ibid.). Por otra parte, ya en ese entonces, quien propuso fusionar los dos nombres fue Arturo Cancela, sugiriendo la curiosa y muy *acertada denominación* de “Escuela de la calle Floredo” (Schwartz 1991: 546). Denominación corroborada recientemente – haciendo hincapié en algo así como una ‘topografía poética’ – por Mizraje al decir: “Boedo y Florida, en lugar de dos zonas diferenciadas, de la alusión a dos arterias, paralelas que jamás se encuentran, y a dos barrios, con su cadencia propia, se me antojan dos calles que se cruzan, una única esquina, insustituible de Buenos Aires, un punto donde convergen los transeúntes de entonces” (2000: 7)²⁶.

Para esclarecer las propuestas de la pareja Boedo-Florida, más allá de las denominaciones topográficas trasladadas al campo de la literatura, conviene citar a continuación dos voces que tuvieron un papel central en la generación del 22. Roberto Mariani en “La extrema izquierda” – texto que peca de cierto maniqueísmo – reseña lo siguiente:

Provisionalmente [...] aceptemos sin discusión las diversas denominaciones o etiquetas de las dos tendencias o escuelas literarias que, hoy y aquí, más escándalo fabrican, y que se oponen la una a la otra en actitudes beligerantes.

Florida	Boedo
Vanguardia	Izquierda
Ultraísmo	Realismo
[...]	
“Martín Fierro” y “Proa”	“Extrema Izquierda”, “Los Pensadores” y “Claridad”
La greguería	El cuento y la novela
La metáfora	El asunto y la composición
Ramón Gómez de la Serna	Fedor Dostoievski ²⁷

Y una década más tarde, Álvaro Yunque resume lo que sigue: “los de Boedo querían transformar el mundo y los de Florida se conformaban con transformar la literatura” (1941: 13). Abriendo el ángulo de toma, podría añadir que el grupo de Florida aglutinaba apellidos categóricos (de viejo cuño), procedentes de la clase que había dirigido hasta ese momento la cultura argentina. Los de este grupo propugnaban el concepto del ‘arte por el arte’. El grupo de Boedo, en cambio, contaba con apellidos propios de la inmigración y sus integrantes consideraban la literatura como un instrumento para la revolución social. Los primeros creían en el ideal estético y dirigían su interés hacia Europa, los modelos del postsimbolismo y sus ‘ismos’. Esto es: hacia las novedades estéticas surgidas después de la Primera Guerra Mundial. Difundieron el ultraísmo español, fundado en Madrid en 1919 por Rafael Cansinos-Asséns e introducido en la Argentina por Borges a partir de 1921 (Videla 1963: 199, 203 *et passim*). Por medio de él se trató de dismantelar el Modernismo o, más generalmente, la estética simbolista-decadentista de Darío, Lugones y Carriego; se enfatizó el uso de la metáfora, la depuración del lenguaje poético y se estimuló el “rigor mental y la mesura”

²⁶ Hablo de *denominación acertada* porque, como veremos más adelante, Boedo y Florida – más que dos grupos antitéticos y separados, con estéticas e ideologías propias y bien definidas – constituyeron *conjuntamente* la promoción literaria de los años veinte.

²⁷ Esta página ‘teórica’ aparece en la famosa antología de la generación, organizada por Tiempo y Vignale (1927: X-XI), en la que aparecen tanto textos del boedismo como del martinfierrismo. Sobre esta antología, *vide* Blasi (1982: 29-36). En todo caso, ésta no fue la única antología del momento, ya que en cuanto atañe a la narrativa existe el texto compilado por Miranda Klix (1929).

(Prieto 1969: 36). En definitiva, los martinfierristas respondían a una tradición cultural que puede calificarse de cosmopolita. Fueron aliados de ‘lo nuevo’, tanto en literatura como en las artes plásticas, la música y la arquitectura: basta con hojear *Martín Fierro* para percatarse de inmediato. Hecho reseñado por Sarlo, cuyas apreciaciones al respecto conviene recordar:

Si todo proceso literario se desarrolla en relación con un núcleo estético-ideológico que lo legitima (tradición, nacionalidad, una dimensión de lo social, la belleza como instancia autónoma), los jóvenes renovadores hicieron de *lo nuevo* el fundamento de su literatura y de los juicios que pronuncian sobre sus antecesores y sus contemporáneos (1988: 95; también, Pezzoni 1986: 67-72).

En cuanto a sus contrincantes, los boedistas, cabe empezar con la misma voz de la última cita, que los tilda de “«humanitaristas», *practicantes de una literatura de mal gusto*, referencial y proclive a las intervenciones ideológicas más directas” (ibid.: 47). Más allá de lo despectivo de esta afirmación – con la que discrepo²⁸ –, cabe añadir que ellos, a diferencia de sus compañeros ‘estetizantes’, miraban hacia la Rusia posrevolucionaria en tanto modelo de evolución social. Uno. Y dos: reconocían sus paradigmas literarios en Tolstoi, Gorki, Andreiev, Dostoievski, Zola, Barbusse, Rolland. Para llevar a cabo las denuncias sociales que se proponían, adoptaron (teóricamente: quiero decir, con modificaciones y corrimientos) los moldes del realismo decimonónico y del naturalismo zoliano. Según ellos la literatura debía “contener la nota agria de la verdad dicha sin limitaciones y el sollozo sordo de la miseria y el dolor”; es así que se oponían a una literatura “falsa, romántica y hueca” (Barletta / Olivari 1924)²⁹. Consideraban la literatura como un instrumento de combate, por medio de ella pretendían agitar las conciencias del pueblo y promover la posibilidad de un mundo diferente. Por estas razones, centraron su interés en la ideología y se expresaron, de manera predominante (es Beter que me obliga), a través de la narrativa. En definitiva, los boedistas respondían a una ‘tradición cultural’ que es posible calificar de internacionalista³⁰.

De estas características no se desprenden todavía dos aspectos que no hay que omitir ni minimizar. El primero, tan auténtico como original de la vanguardia porteña, es la *moderación o el carácter de escasa belicosidad* que la diferencia, por ejemplo, de sus hermanas europeas. Pienso (pese al compromiso ideológico del movimiento) en un ejemplo que me es cercano: los tres

²⁸ Que quede claro: no olvidemos que frente a la “genialidad” (reseñada por Sarlo) de un Borges poliglota, estudiante en Suiza, conocedor del viejo continente y beneficiario de una biblioteca paterna repleta de libros extranjeros, los muchachos de Boedo hacían literatura con lo que tenían al alcance de la mano. Sospecho que nos vamos entendiendo. La mayoría de ellos provenía de familias proletarias y no había completado la instrucción primaria. Pensando en esto, resulta admirable que, concientes de sus limitaciones, hayan corrido los riesgos que implicaba comprometerse con la realidad de su tiempo, produciendo una literatura (acaso deficientemente formulada y peor resuelta pero) con inquietudes sociales. En este sentido, quiero recordar una apreciación de Giordano: “La importancia del grupo de Boedo en el proceso de la cultura argentina reside menos en sus mejores logros – *los hubo y no deben minimizarse* – que en la incorporación de esa vasta problemática que las generaciones sucesivas no podrán ya desconocer; entendiendo por ello que negarla, profundizarla o corregirla significa de algún modo su reconocimiento” (2002: 134).

²⁹ En este texto, pegado bajo forma de cartel por las calles de Buenos Aires y titulado “¿Con Gálvez o con Martínez Zuviría?”, los firmantes reconocen la influencia de Gálvez (que en 1922 había publicado su *Historia de arrabal*) en los boedistas. Lo reconocen como “una opción legítima y aconsejable para la nueva generación” (Giordano 2002: 127, n. 11). Corolario: para entender quién era Gustavo (ese escritor que firmaba como Hugo Wast): en 1943, con el segundo golpe militar de la historia argentina (de Pedro Pablo Ramírez), se desempeñará como ministro de Justicia e Instrucción Pública, encuadrado en una política antisemita y ultracatólica. Dos palabras más: (un hombre del) nacionalismo derechista. Y pienso en dos novelas en secuencia: *El Kahal* y *Oro* (1935), donde – según señala Avellaneda en un trabajo sobre Arlt y la clase media – disimula “entre los pliegues de su feroz antisemitismo una lista completa de males sociales según el diagnóstico de la derecha nacionalista: desde los reclamos de los trabajadores a la perniciosa influencia de la cultura extranjera y los daños incalculables que produce el sufragio universal” (2000: 640).

³⁰ He aquí cómo el grupo de Boedo prolonga la literatura de izquierda del 900 que señalé anteriormente, a pesar de que la situación nacional y mundial eran diversas. En el país ya no gobernaba el patriciado, la inmigración había dado una primera generación de argentinos – como es el caso de algunos integrantes de Boedo – y en el aire flotaban los ecos de la revolución proletaria concretada por la Revolución Rusa de 1917.

primeros puntos del manifiesto futurista de 1909. Allí Marinetti incita a la rebelión, apelando entre otras cosas al “cross a la mandíbula” y a la cachetada franca:

1. Nosotros queremos cantar *el amor del peligro*, la costumbre a la energía y a la *temeridad*.
2. El *coraje*, la *audacia*, la *rebelión*, serán elementos esenciales de nuestra *poesía*.
3. La *literatura exaltó, hasta hoy*, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el *movimiento agresivo*, el *insomnio febril*, el paso redoblado, el salto mortal, la *cachetada* y el puñetazo (De Micheli 1997: 374-375. La trad. es mía).

Esto por el derecho³¹. Y por el revés, como segundo aspecto, el interés que ambos grupos manifestaron hacia su realidad nacional. Los de Florida dirigieron su mirada hacia un pasado rural casi desaparecido, en donde se perpetúan las estructuras sociales patriarcales y un tipo humano virtuoso y honrado; pienso *puntualmente* en la figura tutelar del grupo: Ricardo Güiraldes. También hacia un pasado urbano no tan lejano, pero en vías de transformación. Esto es, la vida criolla de antaño, las tradiciones del suburbio, la imagen del compadrito, las calles, los barrios, los extramuros de Buenos Aires, la definición de un ‘lenguaje argentino’. Notorio: es el caso de *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925)³². No estuvo tampoco ausente el elogio de los nuevos aspectos de la urbe moderna: la técnica, la tecnología, la velocidad de los medios de transporte, la novedad, en definitiva. Es el caso de Gironde con los *Veinte poemas* (1922) y del primer González Lanuza con *Prismas* (1924)³³. Por el contrario, los de Boedo dirigieron su atención preferentemente hacia los ‘humildes’ y las ‘víctimas sociales’, es decir, hacia los conflictos sociales de matriz urbana provocados por el aluvión inmigratorio. Es el caso de Castelnuovo, Barletta y Mariani. Va de suyo: a pesar de sus referentes internacionales diversos, ambos grupos se ocuparon de su realidad nacional, aunque eligiendo enfoques y problemáticas diferentes. Es en este sentido que resulta pertinente referirse a ellos como *promoción literaria de los años veinte*. Comparto, entonces, la opinión de Ernesto Franco, quien estima que las dos corrientes no representaron solamente dos movimientos literarios sino “vere e proprie correnti ideologiche che davano *distinte letture della cultura argentina*” (1981: 367); y con la de Portantiero, quien propone para Boedo y Florida una constante unificadora, considerando la literatura de ambos grupos como la “expresión del fracaso y de la soledad espiritual de las *capas medias urbanas*” (1961: 121).

Hasta aquí, las líneas generales de la promoción literaria en cuestión. Lo que quiero añadir ahora es que ninguno de los dos grupos cumplió hasta las últimas consecuencias con sus postulados. Los martinfierristas no cumplieron con las exigencias de la ‘literatura pura’, de forma que ésta “apenas dio fruto visible [...], y fueron más las aproximaciones y los esfuerzos voluntarios que los resultados netos” (Prieto 1969: 36). Los boedistas tampoco hicieron ‘literatura revolucionaria’ y se circunscribieron a una de tesis que casi nunca logró un análisis de las causas que hacían del mundo un lugar intolerable. Su producción se acercó menos a la revolución que al reformismo y fue

más la expresión de un inconformismo antiburgués que la expresión de la lucha del proletariado en sentido histórico; su finalidad pareciera orientarse, sobre todo, a producir un impacto transformador en lo que podríamos llamar el *universo de los sentimientos* [del lector]. Esta última característica significa complicarse con uno de los aspectos más alienantes de la visión burguesa del mundo: *la confusión entre ética y sentimentalidad individual*, o – para ser más precisos – la homologación de los valores morales con los impulsos afectivos. Situar el Bien en el sufrimiento y el fracaso es una denuncia legítima, pero limitarse a ello

³¹ Quiero aprovechar esa ‘originalidad’ para anticipar (lo veremos más adelante en varias ocasiones) que en el marco de los años veinte (más allá de la evidencia de Gironde) el joven más vanguardista, en el sentido de provocador e irreverente es, ni más ni menos, Roberto Arlt. Digo irreverencia y los ejemplos se amontonan: pienso en esa subversión lingüística tachada de “mala escritura” o en un ejemplo patente que podría aparecer sin estridencias en un texto futurista (leyeron lo de la *cachetada* de Marinetti) o surrealista. Me refiero al famoso *cross*, advertencia general de *Los lanzallamas*, desde ya.

³² Según decires de Sarlo Borges creó el *criollismo urbano de vanguardia* (1981: 3-8; 1982a: 3-6; 1982b: *passim*).

³³ Según Borges, “el libro ejemplar del ultraísmo [que] ha diseñado un meandro de nuestro unánime sentir. Su libro [de González Lanuza], pobre de intento personal, es el *arquetipo de una generación*” (1925: 97-98).

puede significar también apelar a un esquema comprensible (y necesario) solamente para la escindida conciencia burguesa. *La trampa de la piedad*, en suma (Giordano 2002: 133)³⁴.

En definitiva, tanto el valor de Florida como el de Boedo no reside en haber logrado lo que se proponían sino, más bien, en haberlo planteado. De eso se trata. En este sentido, e incluso a pesar de su escasa belicosidad, no resulta abusivo referirse a ellos en tanto movimientos de vanguardia.

MARIANI ENTRE *MARTÍN FIERRO* Y URIBURU

Con este nuevo apartado rebobino y ensancho. Quiero agregar todavía algunas consideraciones acerca de la presunta polémica Florida vs. Boedo, explicar cómo se desencadenó y la entonación que mantuvo a lo largo de los años. El 25 de julio de 1924, Roberto Mariani (integrante de Boedo), desde las páginas del n. 7 de *Martín Fierro* envía una carta abierta – “«Martín Fierro» y yo” – a los mismos martinfierristas (Salas 1995: 46). Allí – en ese mismo número cuya media tapa presenta un retrato de Lugones acompañando una nota que elogia la persona, la inteligencia y la respetabilidad intelectual del poeta –, el autor de los futuros *Cuentos de la oficina* (1925) ataca a los martinfierristas por su falta de rebeldía política, su respeto excesivo a Lugones (poeta, prosista y fascista) y por su práctica de un arte de minoría, ‘extranjerizante’ y afrancesado. Por su criollismo fingido, en definitiva³⁵. A partir de aquí, con intención polémica, se declara abierta la ‘pelea’ entre Boedo y Florida. Pero más que de una lucha de facciones conducida a golpes de revistas para defender el propio empeño y la propia postura frente a concepciones diversas de la literatura y la ideología, se trata – en la mayoría de los casos – de altercados que no trascienden el ámbito de la broma o la injuria. (Por eso antes decía que el rasgo de auténtica originalidad de la vanguardia porteña es su carácter moderado). Basta consultar los nos. 5-6 de *Martín Fierro* (15 de mayo-15 de junio de 1924), en la edición facsimilar prologada por Salas (1995: 44). Allí, con una caricatura satírica de Nito se saluda la aparición de la revista *Dínamo*, que entre abril y mayo de 1924 festeja nacimiento y muerte. Barletta y Stanchina, sus “heroicos propulsores”, aparecen dibujados como burros y se prodigan mutuos elogios – “Qué talento tenés, Barletta!”, “Sos un genio, Stanchina” – mientras arrastran un carrito que lleva a un afilador bigotudo, Castelnuovo, que amuela un cuchillo, en cuya hoja se lee “*Tinieblas*” (en ese entonces, su última obra). Este ejemplo no constituye un caso aislado, ya que la revista abunda en epitafios burlescos y satíricos en contra de los boedistas. Estos, por su parte, actúan de manera parecida. Basta con hojear las páginas de *Claridad* donde, por ejemplo, en el no. 157 (28 de abril de 1928), es posible encontrar un poema burlesco que denuncia el apoyo a la segunda candidatura de Yrigoyen de parte de los martinfierristas, quienes habían constituido el Comité yrigoyenista de intelectuales jóvenes. El poema:

A ‘EL HOMBRE’

Desfacedor de viejos y caducos regímenes
cuando al cabo transpongas los anhelados
límites
del gran salón presidencial:
Escucha nuestros ruegos, comprende nuestros gestos
y dadnos consulados, cátedras y otros puestos,

³⁴ Esa misma *piedad*, “elemento nuevo” en las letras argentinas, que – según las palabras de Castelnuovo que prologan *Versos de una...* (1926) de Clara Beter – hubiera tenido que provocar la rebelión del lector “porque la piedad fomenta la rebelión” (cit. en Schwartz 1991: 550). *Piedad*, además, que puede ser resumida con un extracto paradigmático de un cuento – uno de los poquísimos que no entra en el corpus rupturista que explicitaré más adelante – de Enrique González Tuñón: “Una noche, la *desgracia* asomó su *trágico rostro* en la *humildad* de aquella casa. La *enfermedad*, *cobarde inquilina de pobres*, volcó de un *brutal manotazo* sobre el *triste colchón*, el *cuerpecito del chiquilín*” (2006: 118).

³⁵ Y aquí dos acotaciones. Insisto, estamos en 1924. De aquí a seis años Lugones publicará *La gran Argentina*, se transformará en el mentor de Uriburu (con su largamente pregonada “hora de la espada”) e integrará el nacionalismo derechista con sus desvelos autoritario-corporativistas. Uno. Y dos: el retrato de Lugones está firmado por FAPA, Francisco A. Palomar y la nota lleva las iniciales de Evar Méndez.

¡Hombre genial y sin igual!

Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Nicolás Olivari, Raúl y Enrique González Tuñón, Pablo Rojas Paz, Francisco Luis Bernárdez, Francisco López Merino y otras necesidades.

Presidente honorario: Vicitrola Oyhanarte (cit. en Prieto 1969: 42, n. 7).

Con dicho patrocinio electoral, de parte de escritores que hasta ese momento habían declarado la separación entre el ámbito literario y el político, se marca – en noviembre de 1927 – el fin de *Martín Fierro*, que para ese entonces había anunciado un número especial dedicado a Ricardo Güiraldes. La causa de este acontecimiento se debe a un desacuerdo entre los integrantes del Comité y el director de la revista – Evar Méndez –, radical también, pero antipersonalista, partidario de don Marcelo (Petit de Murat 1979: 146; también, Schwartz 1991: 475). Por lo que respecta a Boedo – según opinión de Giordano (1983: 68) – tuvo unos meses más de vida, extinguiéndose entre fines de 1928 e inicios de 1929. La década del treinta se anuncia en el horizonte y el país puede considerar el proceso inmigratorio como un ‘hecho concluido’³⁶. El primer cambio se revela en 1929 cuando estalla el *crack* económico y se produce la caída de Wall Street, cuyo reflejo se percibe a nivel mundial con la llamada *Great Depression*. Es en ese entonces que en la Argentina se asiste a una desvalorización de la producción agrícola y ganadera, y cuando

Cayó verticalmente el valor de las exportaciones, se produjeron quiebras en masa, hubo reducciones de salarios y sueldos, quedaron impagos los empleados públicos en muchas provincias durante meses. [...] La crisis afectó a todos los sectores sociales. La sintieron con una intensidad más cruel los obreros, los empleados y el proletariado rural; pero también azotó a los grandes linajes, al viejo patriciado, cuyas vacas no encontraban salida y cuyos campos estaban roídos por las deudas (Luna 1988: 231-232).

De ahí a un año, el país es sacudido de nuevo. Esta vez políticamente, por el primer golpe militar de la historia nacional, a mano de Uriburu José Félix (6 de septiembre de 1930). Con éste se cierra definitivamente el (segundo) período yrigoyenista, se marca el fin de la *belle époque* y empieza la “década infame”, período de inestabilidad política y social aguda, cuya marca es un nacionalismo de cuño más o menos reaccionario. 1930 es entonces la fecha del quiebre constitucional argentino. Este último hecho, según lo reseña Gregorich, es lo que “reajusta a la Argentina en el esquema del mercado internacional dirigido por las grandes potencias, e interrumpe una política de integración social intentada, aunque vacilantemente, por el radicalismo” (1967: 989). Evidente: una época ha finalizado y otra empieza. 1930: fecha que, como veremos (junto con sus implicancias), volverá a aparecer hacia el final de este trabajo. Previsible, hasta aquí, la secuencia.

DESLIZAMIENTOS, POROSIDADES, SEDUCCIONES, INFLUENCIAS: LA REAGRUPACIÓN

[...] no hubo tal polémica ni tales grupos ni nada. [...] La prueba está, por ejemplo, en que un escritor como Arlt perteneció a los dos grupos, un escritor como Olivari, también. Nosotros nunca tomamos en serio eso.

J. L. Borges

Una definición: presuponer antes, luego buscar – sincrónicamente – una red interna de relaciones. La emergencia de una ‘trama’: rasgos estéticos obsesivos y sus señales que se condensan de forma rabiosa. Flagrante: en varios lugares textuales. Obras que abarcan todos los géneros. Un encuentro: palpo con cautela y reagrupó. De aquí hasta el *mapa de poder* de una generación.

³⁶ Desde ya, me refiero al gran aluvión inmigratorio que había empezado alrededor de la segunda mitad del siglo XIX y que hacia la década del treinta sufre una atenuación. Pero tanto antes como después de la segunda Gran guerra, Argentina (como otros países americanos) recibe nuevas olas, aunque no tan masivas como las anteriores y, en todo caso, la presencia del inmigrante pasa a un segundo plano. Asimismo, en 1932, el gabinete nacional estipula que a partir de ese momento la admisión de extranjeros en el país se haría sólo mediante visas y permisos especiales (AA. VV. 2001: II vol. pp. 25-54; Bidabehere 1940).

La fórmula Boedo vs. Florida, repetida hasta la náusea por la crítica y la historia literarias que se ocuparon de la promoción vanguardista de los años veinte – y usada tal vez por comodidad (¿de análisis?) –, por un lado empobrece el campo literario porteño de esos años y además no explica *absolutamente* la totalidad de las problemáticas de la literatura argentina que se estaba desarrollando en Buenos Aires. Entonces, a pesar de que la existencia de dichos grupos parece ser la única circunstancia que explica la literatura argentina en la década en cuestión, esto no es del todo así. Más: no es para nada así. Los deslizamientos recíprocos entre ambos polos – debido al carácter dinámico de las publicaciones – de figuras como Nicolás Olivari, los hermanos González Tuñón, Roberto Mariani, Luis Emilio Soto, Álvaro Yunque, José Sebastián Tallón; esto es, las seducciones, las influencias, las porosidades, los *intersticios* o las *fisuras* que estos nombres determinaron, evidencian una complejidad mayor que la mera existencia y el ‘enfrentamiento’ entre dos centros. Y en esta secuencia, algo previsible: más allá de la declarada intención de la segunda *Proa* (de armar un *frente único*); de la aparición, en junio de 1925, de *La Campana de Palo* (cuyo propósito era constituir un *tercer frente*); o de la tentativa de la crítica posterior de hacer de Olivari y los hermanos González Tuñón un *caso aparte* por cuestiones que hacen a temas y a estilos, existe (ya que es posible configurarla: lo voy a demostrar) una *zona* constituida por figuras ‘alternativas’ que dan vida a un *corpus* rupturista. Integrado por textos infractores respecto de las dos actitudes estéticas vigentes y supuestamente inconciliables (arte puro vs. arte comprometido), dicha zona está poblada – entre otros que mencionaré más adelante – por *Roberto Arlt*, figura enigmática e “imposible de encuadrar en una de esas escuelas” (Schwartz 1991: 539)³⁷.

Su caso es llamativo. Según Barletta, Arlt “permaneció neutral [nada menos] hasta 1929, año en el que se radicó definitivamente en Boedo y escribió más tarde en *Bandera roja* y en *Actualidad*” (1967: 48). Esta aseveración puede compartirse sólo parcialmente porque, se sabe, el autor de *Los siete locos* tuvo connivencias con las publicaciones de ambos grupos. En *Proa* – órgano de Florida (no. 8, marzo 1925 y no. 10, mayo 1925) – publicó dos capítulos de *El juguete rabioso*, mientras que en *Claridad* – órgano de Boedo – anticipó otro de *Los lanzallamas*, junto con “Naufragio”, fragmento que integrará luego *Los siete locos*. Pero antes de que *Claridad* aceptara sus colaboraciones, en el no. 130 (febrero de 1927) de la revista se lo vinculaba a un bando cercano a Florida a través de Rega Molina y del diario sensacionalista dirigido por Natalio Botana (*Crítica*):

El señor Rega Molina – prototipo del plumífero sietemesino – ha constituido con otros escritores como él: Olivari, Tuñón, Arlt, Fijmann, un grupo de afinidad... Todos ellos usan el diario de Botana para destacar sus nombres y conseguir puestos rentados. [...] El diario del pueblo se ha convertido, en poco tiempo, en el diario del hampa. Luego viene el señor Arlt, autor de una novela que se llama *La vida puerca* [primer título de *El juguete rabioso*]. Esta novela, según su propia declaración la arrancó de su propia vida (Saítta 2000: 46).

Asimismo, la editorial Claridad – asesorada por Castelnuovo –, después de negarse a publicar su primera novela, aparecida en 1926 en el sello de la editorial Latina (propiedad de Lorenzo J. Rosso), publicó posteriormente sus tres trabajos novelísticos (Zum Felde 1959: 426-435; Gnutzmann 1996). A raíz de estas oscilaciones, Arlt fue considerado como un puente entre ambas

³⁷ En cuanto a *Proa* (2ª época). Ésta nació en agosto de 1924 con la intención de crear un *frente único* entre Boedo y Florida, “lo cual explicaría la nota del no. 1 en que se señala que Luis Emilio Soto, Roberto Cugini, Raúl González Tuñón y D. Salguero Dela-Hanty, «consecuentes con el fin que nos propusimos... se han refundido en nuestra revista, entrando a formar parte de la redacción»” (Giordano 2002: 128, n. 14). Por lo que concierne a *La Campana*: se trata de una revista que intenta dar vida una tercera posición. “El intento es crear un espacio alternativo, ni Florida ni Boedo, donde pudieran convivir, por ejemplo, Tolstoi y Van Gogh. [...] ocupa entonces una especie de posición intermedia en el panorama general de las revistas de vanguardia de la Argentina” (Schwartz 1991: 220-222). Reconoce a los de Florida, aunque considerándolos revolucionarios de “fuego de artificio”. Niega la existencia de Boedo porque “un escritor no hace grupo”; donde ese escritor es Castelnuovo, saludado favorablemente a pesar de su discutido realismo. En cuanto al otro integrante – Barletta –, lo apoda de “pobre diablo”, “el Quesada de Boedo” que está fuera de la literatura. Pero, a pesar de eso, reconoce la existencia de una literatura realista y de preocupación social. Y siempre en el mismo editorial (no. 4, agosto de 1925), declara: “¿Por qué situar en Boedo, ya que niegan pertenecer a tal grupo, a tantos que no pertenecen a Florida?” (Schwartz 1991: 546; Astutti 2002: 419). Uno. Y dos: en cuanto a la ‘crítica posterior’ pienso en los trabajos de Giordano (1967), Portantiero (1961), Prieto (1969).

‘corrientes’, pese a que él mismo en algunas ocasiones se expresó acerca del debate entre Boedo y Florida, adscribiéndose a la primera. Esta vinculación se dio bastante tardíamente, ya que todavía en 1926 “Arlt mira con igual distancia la existencia de los dos grupos, y no se reconoce en ninguno” (Saítta 2000: 47). Para que tome partido hay que esperar hasta 1928. En el aguafuerte “El conventillo en nuestra literatura” (21 de diciembre de 1928) ataca a Lugones – poeta de la rima fácil e ideológicamente confundido: glosó –, que se quejaba de que algunos escritores “se dedicaran a describir la miseria influenciados por «el bolcheviquismo»” (Arlt 1998: 390). Estos son Mariani, Barletta, Castelnuovo, Enrique González Tuñón y *el mismo Arlt* que “se han ocupado de la mugre que hace triste la vida de esta ciudad”, o sea, “los muchachos de *la izquierda* [...], del *grupo llamado de Boedo*” (ibid.: 391). Esta ubicación se reitera en una entrevista que, probablemente, le hizo Horacio Rega Molina, publicada en la revista *La Literatura Argentina* (no. 12, agosto de 1929)³⁸. Aquí, luego de señalar la falta de cultura nacional en el país, el novelista divide a los escritores argentinos en tres bandos: los españolizantes, los afrancesados y los rusófilos. Al primero asigna, entre otros, nada menos que el nombre de Borges – “que todavía no tiene obra” –, al segundo, los de Lugones y Güiraldes y al tercero, aquéllos de los integrantes del grupo de Boedo. En el fragmento de la entrevista titulado “Florida y Boedo”, hablando acerca de los integrantes de este último, asevera:

En el grupo llamado de Boedo encontramos a Castelnuovo, Mariani, Eandi, yo y Barletta. La característica de este grupo sería su interés por el *sufrimiento humano*, su *desprecio por el arte de quincalla*, la *honradez* con que ha realizado lo que estaba al alcance de su mano y la *inquietud* que en algunas páginas de estos autores se encuentra y que *los salvará del olvido* (Arlt 1929: 26).

Evidente: el escritor confirma su ubicación, habla en favor de Boedo y parece aludir, negativamente, a Florida con la mención al ‘arte de quincalla’. Más allá de sus propias opiniones o de las de Barletta, el caso de Arlt es considerable, porque tanto los historiadores como los cronistas de ambos grupos lo reivindican como propio con una vehemencia proporcional a su importancia. Y al hacerlo no formulan un análisis de su obra, sino que hacen hincapié en la ‘historia clínica del autor’; actitud que encuentra su expresión paradigmática en la biografía de Larra escrita en 1950. Trato de ver de más cerca y de decirlo de manera más tajante: hacen hincapié en hechos laterales o gratuitos, cuando no simplemente *ad hoc*. Su relación con Güiraldes, quien lo admite como su secretario, o sus publicaciones en *Proa*, por el derecho; su origen social, su amistad con Barletta y Mariani, sus presuntas lecturas, su individualismo anárquico o su condición de autodidacto, por el revés. Siguiendo este criterio, lo que se formula acerca de Arlt podría sostenerse de cualquier otro escritor. A partir de la focalización en tales elementos, no se enriquece la percepción de lo que este autor tiene de más valedero: su obra. Huelga decirlo: estos hechos no prueban su adhesión ni a las fórmulas literarias de Florida ni menos a las de Boedo. Lo cierto es que la temática social de su obra lo acerca a la opción de Boedo, mientras que su escritura ‘no tradicional’ (ni realista ni naturalista, sino experimental), lo aproxima a la de los martinfierristas.

Esta conjugación entre temática social y escritura ‘no tradicional’, y las oscilaciones entre Boedo y Florida empujaron a la crítica – tanto a la fechada como a la reciente – a ubicarlo en un ‘lugar no marcado’. A considerarlo, en ocasiones, como una figura equidistante que no toma partido en las discusiones del momento o, en otras, como puente entre ambas corrientes o como un francotirador³⁹. Basta mencionar algunos ejemplos claves (léase: contundentes y tajantes), aunque distantes en el tiempo:

³⁸ El ‘probablemente’ se refiere a una hipótesis – algo vaga – formulada por Saítta y Romero (en su recopilación de entrevistas de la historia argentina) acerca de Rega como entrevistador porque éste en “la edición anterior a la publicación de la entrevista [...] había manifestado su entusiasmo por la literatura arltiana” (2002: 86).

³⁹ Y en este espacio hubo casos de estrabismo cuando no de ceguera plena. Pienso en una afirmación como la siguiente: “A Roberto Arlt [...] no le faltaron detractores [...]. Éstos [...] reprocharon pérfidamente al *más claro exponente del grupo de Boedo*” (Renaud 1989: 195).

En la rivalidad polémica que [...] divide a los dos grupos literarios principales de la nueva generación argentina [...], Arlt ocupa una posición [...], *independiente* [...]. Arlt es *el puente* que une a ambos bandos (Zum Felde 1959: 427-428).

En cuanto a Arlt, él asumió una *posición distante* frente a las confrontaciones literarias de su tiempo. Ciertamente tomó parte en la vida social de los artistas, pero *no se unió a ninguna de las corrientes* mencionadas [Boedo y Florida] y *no intervino ni en las polémicas* que se suscitaron entre ellas ni en el trabajo de redacción de las respectivas revistas culturales (Koczauer 1987: 25).

Arlt *no pertenece a ningún grupo*, a *ninguna escuela*, ni es seguidor de *ninguna corriente* en especial. [...] Roberto Arlt es un *francotirador* (Guzmán 1995: 486).

Se puede ver a Arlt como *puente* entre ambas tendencias: la temática de su obra, sus ideas políticas y su propio origen social lo acercan a Boedo; su vinculación personal y su experimentación lo aproximan a Florida (Gnutzmann 1996: 127).

Discrepo con las propuestas de estos críticos – más allá del mayor o menor acierto de sus *propuestas generales* – y difiero también de las declaraciones del mismo Arlt, dado que estimo *su literatura* (me encargo de subrayar el sintagma) como perteneciente a la ‘zona alternativa’ a la que antes aludí y que ahora me ocuparé de deslindar.

Esta ‘zona alternativa’ – contrapunto de las dos estéticas vigentes: arte puro vs. arte comprometido – evidencia en la producción literaria del veinte una complejidad mayor y la existencia de un polo que trasciende los grupos de Boedo y Florida. Esto por el derecho. Y por el revés, su configuración posibilita la ubicación de figuras que hasta ahora han sido consideradas por la crítica ortodoxa como ‘de frontera’ porque ubicables en ambas ‘corrientes’, o en ninguna. Está integrada por una serie de escritores cuyas obras, a pesar de adoptar géneros diversos, se organizan en torno de una categoría estética, conjunción y mezcla de elementos heterogéneos que en la Argentina puede considerarse como la *proyección mediatizada* de la primera inmigración. Clave y primera articulación. Con Arlt, dicha categoría encuentra un espacio inédito porque se adueña de la narrativa, invadiéndola por medio de un constante desplazamiento de registros: lo cómico alterna con lo trágico, las especulaciones místicas con las reflexiones pedestres, la miseria con el golpe de humor, el realismo con el absurdo, etc. Ocupaba ya un lugar considerable en algunas dramaturgias de Discépolo escritas entre 1920 y 1928 (que tienen mucho en común con las técnicas de la obra dramática pirandelliana⁴⁰) y en el treinta irrumpirá también en el ensayo con Scalabrini Ortiz. Por lo que concierne a los otros géneros, esta categoría se exhibe en los tangos de Enrique Santos Discépolo, la poesía de Nicolás Olivari y la narrativa breve de Roberto Mariani y Enrique González del Tuñón. Desde ya, éste no es el único punto de contacto entre las obras (que mencionaré más adelante) de dichos escritores, ya que otro distintivo compartido es el estar pobladas por personajes marginados, fracasados, inmigrantes en su mayoría, que reflejan un mismo tipo de angustia y desesperación.

Los nombres señalados constituyen esa ‘zona alternativa’ que no me arriesgo a llamar grupo, corriente o movimiento porque no se consideran a sí mismos como agrupación ni se nuclean alrededor de una revista propia con un manifiesto en el que formulan declaraciones programáticas, sino que fluctúan entre Florida y Boedo, pero sin participar enteramente de sus presupuestos estéticos. A mi criterio, lo que permite considerarlos como un conjunto más o menos homogéneo no es su postura de permeabilidad (respecto de dichos grupos), sino ciertos rasgos estéticos comunes en sus textos. Dichos rasgos conforman un *gap* tanto frente a las obras de los ‘figurones’ del momento – Gálvez, Lugones, Güiraldes, Larreta, Wast, Lynch, Banchs – como frente a los ‘puristas’ de Florida y a los escritores sociales de Boedo. Si bien con algunos corrimientos,

⁴⁰ Pirandello se estrenó por primera vez en Buenos Aires el 7 de julio de 1923 en el Teatro Maipo con *Lo jettatore* (Viñas 1973: 59).

comparto la perspectiva de Rivera quien, refiriéndose a los escritores que acabo de mencionar, sostiene que:

se inscriben durante esos años de falaz “prosperidad” alvearista, en el marco de una *ética* y una *estética* de la literatura (resultante de complejas variables de integración) que explora nuevas significaciones y codifica – desde una *posición marginal* respecto a los patrones de la élite, pero también de los patrones “sociales” y “vanguardistas” de Boedo y Florida – cierta visión “desencantada” de la condición humana y de las crisis de movilidad y estabilidad que se tramitan en el seno de las capas medias porteñas [...]; y de ahí su común recurrencia a la mostración y al desnudamiento de las “apariencias”, de las ilusiones sociales [...], de la sobrevaloración de los referentes, *de los contrastes feroces, de la fauna de los “ilusos”, “trampeados” y “humillados”*, y su búsqueda correlativa de una suerte de exasperado “blanqueo” moral y expresivo (1986: 17).

Y ahora despojada de comillas, ya que nos vamos entendiendo, me lo sospecho: zona alternativa que propicia la existencia de un *corpus* rupturista, en el cual las convergencias culturales y étnicas que caracterizan la *Argirópolis* anhelada por Sarmiento (*ut supra*: “La inmigración de signo urbano y sus transformaciones”) son reconocibles en el teatro popular, en las letras de tango, en la poesía, en la narrativa. Pero también en las superposiciones lingüísticas que estos géneros presentan, en la conflictividad entre personajes de procedencia diversa o en aquella entre padre inmigrante e hijo criollo y en la construcción de un ‘espacio’ que *no excluye* ninguno de estos ingredientes. La inmigración y, sucesivamente, el proceso de integración de los inmigrantes originan la *dimensión de la mezcla*. O si se prefiere:

una multiplicidad de resultados, tanto en la estratificación social como en la estratificación del imaginario cultural. Para arriba y para abajo. Desde arriba y desde abajo. El imaginario de los que propusieron la receta de la inmigración y el de aquellos que esta inmigración la hicieron o la compartieron en la cotidianeidad de la vida (Crisafio 1993: 38).

Dicha *dimensión* es la que los integrantes de la zona alternativa eligen recrear en sus obras. De ella dimana una serie de combinaciones lingüísticas (entre lenguas extranjeras, dialectos y el castellano) que posibilitan el brote del cocoliche y el lunfardo, así como también la representación de conflictos entre clases sociales diversas (la oligarquía, el nuevo proletariado urbano y los sectores emergentes), entre generaciones (padres e hijos). Frente a estas colisiones, determinadas por la mezcla en tanto signo histórico, la literatura – entendiendo por ella sus distintas manifestaciones – aplica, a nivel estético, *estrategias* convergentes a pesar de sus peculiaridades genéricas.

UN *CORPUS* RUPTURISTA Y UNA ESTÉTICA QUE PROCEDE DEL REFERENTE REAL

Aparte de ser inevitable, el *hibridaje* es siempre fecundo.

Ernesto Sábato

Un rasgo distintivo de la cultura argentina es su *heterogeneidad*, su población es de la “más disímil procedencia u origen” como los objetos juntados en el escaparate de Discépolo.

Roland Spiller

Estas *estrategias*, que enseguida veremos con algún detalle, obedecen a esa categoría (cuyas aplicaciones son de gran productividad) que con Arlt entra a formar parte de la narrativa. Categoría que, en el ámbito de la estética general, está ubicada entre las que son producto de un ‘hibridaje’ y es conocida con el nombre de *grotesco*⁴¹. En mayor o menor grado, ella fecunda las obras de los escritores mencionados. Estimo dicha categoría como el ‘reflejo’ a nivel artístico del período

⁴¹ Si bien esto lo discutiré detenidamente en la próxima entrada, quiero señalar que cuando digo *lo grotesco* me refiero a la categoría cognoscitiva (a una regla general, para decirlo de algún modo), mientras que con *el grotesco* aludo a una aplicación, un principio instrumental o práctico, en definitiva.

histórico delineado anteriormente y, en tanto tal, capaz de describirlo estéticamente⁴². Sin exagerar y para circunscribirme *al corpus que pretendo configurar a continuación* (me encargo de llamar la atención sobre este punto), es posible considerar lo *grotesco* como una *representación estética* (o, según dije, como la proyección mediatizada) *de fenómenos surgidos a raíz del proceso inmigratorio* y resultantes de complejas variables de integración. En este sentido, los textos que componen el *corpus* que me ocuparé de definir son mapas de su referente real, ya que unos y otro anclan su existencia en la *mezcla* de elementos de índole diversa, aceptando tanto sus desafíos como sus conflictos; *los primeros encuentran su sustento en el segundo*. Entonces: el *leitmotiv* de este apartado tiene que ver con la emergencia y consolidación *del* grotesco – en la década del veinte –, que encuentra el comienzo de su secuencia en el género dramático y su final en el ensayo⁴³. Y ya que ninguna estética es explicable cabalmente de por sí, sino en relación con un contexto particular, las obras que mencionaré a continuación buscan – a su manera y con sus propios lenguajes – vincular las diversas manifestaciones de lo grotesco con esas transformaciones de la Argentina (Buenos Aires, en su reducción operativa) que incidieron en la configuración de un espacio alternativo en el campo literario del veinte⁴⁴.

Tal como puntualizó Viñas en su esclarecedor libro sobre las dramaturgias de Armando Discépolo: “Las «razas mezcladas» del comienzo de la inmigración han desembocado en esta «ensalada» inarticulada, agresiva y bloqueada [lo grotesco]” (1973: 111), para añadir – más adelante y más atrás respecto al fragmento citado – que por medio de nuestra categoría el inmigrante *cobra valor poético*:

Donde los *gentlemen*-escritores se crispaban, el escritor hijo de inmigrantes poetiza. Su tema es el derrotado que se embellece a través del mito del fracaso. El idealizado por *Facundo* en 1845, el convocado por el prefacio de 1853, el traído por los grandes *gentlemen* del 80, el “feo e inquietante advenedizo” de *Las multitudes argentinas*, “el peligro embozado” de la ley de Residencia de 1902, el “meteco irresponsable y anárquico” de 1910 o el 19, finalmente es elaborado en su derrota. O rescatado en una derrota que, al

⁴² *Reflejo*: para evitar ‘espejismos’ engañosos o cualquier malentendido, quiero hacer una aclaración. Se sabe, esa palabra remite inmediatamente a un criterio lukácsiano: el reflejo estético se presenta como una refiguración de la ‘realidad objetiva’ (Lukács 1982: tomo II, 282). Al usarla no quiero decir que lo grotesco deba entenderse como un mero reflejo del proceso histórico delineado anteriormente. Tampoco, que las obras en las que se condensa reflejen (sean copia de) las condiciones económico-sociales en un momento dado en la evolución de una sociedad de clases (la Buenos Aires de la década del 20). Porque si me acuerdo de Mukarovsky, se impone una pregunta y su respuesta: “¿Cuál es esa realidad objetiva a la que se refiere la obra de arte? Es el *contexto* general de fenómenos llamados sociales [...]. Esta es la razón por la que el arte más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de caracterizar y de representar una «época» dada [...]. Al decir que una obra artística se refiere al contexto de fenómenos sociales, *no afirmamos de ninguna manera* que tenga que unirse necesariamente con este contexto de manera que sea posible concebirla como un *testimonio directo* o como un *reflejo pasivo*. La obra artística, como cualquier otro signo, puede tener una *relación indirecta* con la cosa que designa, por ejemplo metafórico u otra, *sin dejar de referirse a esa cosa*” (1977: 37). De hecho, en las páginas que siguen articularé un *corpus*, cuyas obras son fecundadas por lo grotesco, y que son *mapas* de (es decir, presentan una relación ineludible – son unidades de sentido – con) su referente real.

⁴³ Hecha excepción de dos casos aislados: me refiero a un tango de Enrique Santos Discépolo, de 1935, incluido por ser un compendio de su labor, y a un ensayo de Scalabrini Ortiz, perteneciente a la década del treinta pero cuya temática es propia del veinte. Uno. Dos: a pesar de que el tango pertenece a lo que se suele llamar *popular culture*, su inclusión en mi *corpus* es pertinente, dado que vehicula elementos comunes con respecto a los otros géneros (literarios). Y tres: la presencia del ensayo scalabriniano se justifica porque su autor discute una problemática que puede ser calificada de ‘grotesca’ (evoca lo grotesco de o en Argentina), a pesar de que su texto no esté escrito ‘grotescamente’. En este sentido, me interesa incluir su aporte.

⁴⁴ En cuanto a la exhaustividad o, si se prefiere, a posibles omisiones: éstas responden al carácter inevitablemente incompleto de cualquier *corpus* que rechace el ‘catálogo’ y adopte ciertos criterios de selección, pero también al gesto deliberado de evitar meras acumulaciones ‘enciclopédicas’, ya que el núcleo de este trabajo (o, si se quiere, su tema) está dedicado a *Los siete locos* de Arlt. Las obras que pueblan mi zona alternativa no constituyen una enumeración de presencias inevitables, con un poco de todo; o, para decirlo de otro modo, la totalidad de las manifestaciones grotescas del veinte; pero sí son, a mi juicio, las más representativas. En este sentido, y aceptando el riesgo, juego un naípe llamado hipótesis.

poetizarse, invierte sus significados configurando una “elegía de los inadaptados” (ibid.: 115. El subrayado pertenece al autor).

El grotesco *dice*, en fin, lo que el *proceso inmigratorio no formula* por ser un “sufrimiento sin voz” (ibid.: 15).

Tanto los escritores que pueblan mi zona alternativa, como el hilo rojo que sirve para orientar el recorrido han sido nombrados. Ahora es el momento de indicar las ‘reglas del juego’. Quiero decir: el patrón adoptado para delinear el *corpus* rupturista al cual aludí. Éste ha sido configurado eligiendo como eje central un texto de crisis: *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt. Obra nerviosa, tumultuosa y durante mucho tiempo incómoda para la crítica especializada a causa de su aspecto promiscuo, *misceláneo*, como veremos más adelante, entrevero de elementos realistas, enigmas policíacos, ingredientes fantásticos y biográficos. Texto que al echar mano al *bricolage* y la parodia orilla las fruiciones de la reescritura. Sarlo, refiriéndose a ella y a su supuesta continuación – *Los lanzallamas* (1931) – señala que la literatura de Arlt:

mezcló lo que no se había mezclado antes: la novela del siglo XIX, el folletín, la poesía modernista y el decadentismo, la crónica de costumbres y la crónica roja, los saberes técnicos. Como los inventores populares, Arlt manejaba más o menos todos estos discursos. [...] *Bricolage* de escrituras cuyas poéticas Arlt también conocía más o menos [...]. El producto del *bricolage* es siempre excéntrico y original, porque ha sido armado con lo que se tiene a mano, reemplazando las partes ausentes con fragmentos análogos pero no iguales. Por eso el *bricolage* es inestable y da la sensación de tener algo de casual y milagroso. La máquina armada por *bricolage* es demasiado compleja, a veces excesiva. Siempre le falta o le sobra una pieza. Arlt percibía esta inadecuación de su literatura a la Literatura. Hoy es marca de su originalidad (2000: XIX).

A pesar de que la crítica no lo indique de manera patente (la referencia se halla justamente en el hecho de omitirlo), las huellas que señala – mezcla, *bricolage*, restos, saberes desprestigiados, fragmentos análogos pero no iguales, inestabilidad – constituyen algunos de los distintivos (que detallaré más adelante) de la categoría que este texto identifica y otorga a *Los siete locos*; y que define su originalidad⁴⁵. Parafraseando. El mecanismo que constituye y pone en movimiento la máquina literaria arltiana o, si se prefiere, su regla, es lo que en el sur de Italia suele tildarse de *l’arte d’arrangiarsi* (*viveza criolla*, en su variante porteña) siempre con los medios a disposición e invertir en una estructura nueva residuos de estructuras preexistentes. Esto implica dos operaciones: *analizar y extraer* elementos de índole diversa de varios conjuntos diferentes; y *sintetizarlos* con miras a armar un conjunto nuevo a partir de esa heterogeneidad a disposición. En el producto original ninguno de los ingredientes reutilizados – llevando el principio a las últimas consecuencias – tendrá su función originaria. En este sentido, la segunda novela arltiana es una obra aluvional y abierta que marca una fractura respecto de la tradición literaria que le es contemporánea, entendiendo por ella tanto a la muchachada del 22 como a los ‘figurones’ merecedores de deferencia, ante quienes reivindica – a mi criterio – la existencia de otro espacio. Quiero decir: si por un lado fractura, por el otro condensa y es precisamente este segundo gesto el que permite configurar ese *corpus* del cual participa⁴⁶.

⁴⁵ Quien estudia este mismo procedimiento, el del Arlt *bricoleur*, pero ciñéndose a las *Aguafuertes* es Alan Pauls. Según él: “La mirada del Arlt aguafuertista describe *el método de la máquina literaria arltiana*: pasear entre los restos, identificar el excedente, recolectarlo o extraerlo y, por fin, *desviarlo* de su función original, dirigirlo en otra dirección, atribuirle otro uso” (2006: 314).

⁴⁶ Una observación: toda la obra de Arlt abunda en grotescos, tanto en la cuentística – pienso en *El jorobadito* – como en el teatro, que mezcla realidad y fantasía, así como en esa picaresca de la gran ciudad constituida por sus famosas *Aguafuertes porteñas*, textualidades heterogéneas que mezclan discurso ficcional y escena costumbrista. Pero, lo cierto es, no puede citarse otro texto suyo en el que el funcionamiento del mecanismo grotesco aparezca – nítido y ostentoso – como en *Los siete locos*: obra ‘categórica’ en todos sus niveles constitutivos.

“EL GRAN GROTESCO CRIOLLO” Y SU HERMANO: DEL DRAMA AL BAILE

Dicho *corpus* está integrado por el período canónico del teatro de Armando Discépolo, el de los ‘grotescos criollos’: *Mustafá* (1921), *Mateo* (1923), *Babilonia* (1925), *Stéfano* (1928) y *El organito* (1925), única pieza en la que Enrique Santos Discépolo colaboró con su hermano⁴⁷. Con la mención de Discepolín, del ámbito teatral me dejo caer en el del tango canción. Género que una frase de Silvina Ocampo compendia de forma excelente, ya que delata su identidad: “El tango es alegrarse de estar triste”. Y que una cita un poco más extensa del Gálvez de *Historia de arrabal* (1922) completa:

de la guitarra y el bandoneón surgían las frases compadronas de un tango. Era una música sensual, canallesca, arrabalera, *mezcla* de insolencia y bajeza, de tiesura y voluptuosidad, de *tristeza* secular y *alegría* burda de prostíbulo, música que hablaba en lengua de germanía y de prisiones, y que hacía pensar en escenas de mala vida, en ambientes de bajo fondo poblados por siluetas de crimen (1993: 31).

En la misma década que los grotescos de Armando – precisamente: entre 1926 y 1931 – se estrenan *Qué vachaché* (1926), *Esta noche me emborracho* (1927), *Chorra* (1928), *Soy un arlequín* (1929), *Yira, yira* (1930), *¿Qué sapa, señor?* (1931), y un poco más tarde, en 1935, *Cambalache*. Considero este último un manifiesto tardío o declaración de intentos de la labor musical de Discepolín. Por su capacidad de síntesis o balance de un siglo (circunscrito a tres décadas), lo incluyo en el *corpus*, a pesar de que supera los límites temporales a los que se ajusta mi discusión⁴⁸. Estos tangos – según señala Avellaneda en su trabajo sobre Arlt mencionado más arriba – “retratan una vida urbana despojada de toda ética, marcada por la lucha despiadada por sobrevivir y por la muerte total de las ilusiones” (2000: 642). Los grotescos criollos y los tangos señalados constituyen dos expresiones por excelencia de mi *corpus*, circunscriptas al ámbito dramático y musical de la Argentina del veinte. Con Discepolín la crítica a la decadencia de los valores, la desintegración social, el reclamo, la desolación moral se transforman en temas del tango y es así que él realiza en este género poético-musical lo que su hermano alcanza en el espacio dramático. Ambos nutrieron sus obras con la mísera realidad del suburbio, captaron y condensaron el desasosiego y las angustias de una etapa político-social de la historia argentina, caracterizada por el fracaso de los sueños del inmigrante como individuo y como colectividad. Ellos eligieron representar situaciones de tenso dramatismo, haciendo hincapié en lo cómico como medio pertinente para su expresión y su denuncia; pusieron en escena la hibridación de discursos de procedencia popular en donde los lunfardismos conviven con los criollismos⁴⁹. Se nutren de la cultura cómica popular – el cocoliche es una de sus manifestaciones – y de ella reciben también las imágenes que suelen relacionar a los hombres con los animales. A pesar de sus lenguajes respectivos, entre estas dos primeras vertientes existe una comunicación medular y una unión íntima delatada, por ejemplo, por la historia de Don Miguel, el cochero de *Mateo* y un verso de *Cambalache*. A causa de las urgencias del hambre padecidas por su familia, Miguel decide abandonar su condición de hombre honesto para participar en un robo. Como lo puntualiza Galasso en su libro sobre Discepolín, la historia del cochero nos

⁴⁷ En este núcleo podría incluir también la pieza más famosa de Francisco Defilippis Novoa, *He visto a Dios* (1930), ya que comparte su problemática con las obras de Armando: las angustias de los inmigrantes en tanto seres desorientados en un país que no les pertenece, el cocoliche, la visión desencantada que reemplazó a la promesa de una Argentina próspera, fruto de la contribución que a ella harían los inmigrantes soñados por Sarmiento y Alberdi. De todas formas, no la incluiré porque lo dicho para los grotescos criollos le es extensible.

⁴⁸ Una curiosidad: *Cambalache* fue escrito para una película de Mario Soffici – *El alma del bandoneón* (muy poco aceptada por el público) – y, a pesar de que su letra no tenía nada que ver con la trama del film, el estreno del tango fue un éxito (Varela 2005: 32-33).

⁴⁹ Estos se patentizan en los finales acriollados de raíz gauchesca como *estao*, *extrañao*, *envenenao*, *dao*; en aféresis como *pa’* por *para*; en una grafía que sigue las peculiaridades fónicas rioplatenses como *casiyas*, *qu’es grela*, *qu’he*, *fayando*, *agente* ‘e la *camorra* que conviven, por ejemplo, junto con *atorrante*, *cachar*, *calotiar*, *chifladura*, *fulero*, *engrupir*, *yugar* y varias formas anagramáticas conocidas en lunfardo como *vesre*, es decir, hablar al revés: *yobaca* por caballo.

muestra que “debajo de la ocasional situación reidera palpita el hondo drama del inmigrante vencido por la miseria. Flota en la obra la intención testimonial que años más tarde resumirá Enrique en «Cambalache» con aquel verso definitorio: «el que no afana es un gil»” (2004: 44-45).

Comunicación medular y unión íntima que pueden ser sintetizadas por medio de *Babilonia* y, una vez más, *Cambalache*, que citaré ampliamente. Estas son obras en las que la mezcla subyace como sinónimo de confusión y en donde todo confluye, acumulándose, sin respetar jerarquía alguna⁵⁰. En *Babilonia* – donde el desparpajo se vuelve evidente ya en el reparto con las nacionalidades de los personajes (tanos, criollos, franceses, gallegos, alemanes) –, Armando pone en boca de Leopoldo Piccione (un cheff napolitano) su visión de la Argentina de 1925, que funciona también como fórmula estructural y síntesis de su labor teatral:

Vivimo en una *ensalada fantástica*. [...] Eh, no hay que hacerle, estamo a la tierra de la carbonada⁵¹: *salado, picante, agrio, dulce, amargo, veneno, explosivo... todo e bueno*: ¡a la cacerola! ¡te lo sancóchano todo e te lo sírvono! “Coma, coma o revienta!”. *Ladrone, vittimas, artistas, comerciantes, ignorante, profesores, serpientes, pajaritos... son uguale*: ¡a la olla!... Te lo báteno un poco e te lo bríndano. “Trágalo, trágalo e revientel!” ¡*Jesú qué Babilonia!*!... “Señores habitante, que cada cual se agarra co las uñas que tiene; la cuestión es agarrarse”. [...] ¡Qué paise fantasmagórico! *No te respétano nada*, te lo improvisano todo, te lo retuércano todo, *te lo transfórmano todo*. E come una galera de prestiyitadore: *pone un aniyo e te sacan un paragua* (Discépolo 1996: 173).

Busco síntomas, coincidencias y en este fragmento veo la ‘variante culinaria’ del tango *Cambalache*, en donde Discepolín, en medio de la “década infame” (tal como recita la historia argentina) y refiriéndose al siglo XX, nos muestra la ausencia de clasificación en las cosas del mundo. Ausencia lograda poniendo uno o varios objetos fuera de su contexto, como Don Chicho y Napoleón, la Biblia y el calefón. *Cambalache* es la mezcla expuesta en el escaparate de una vidriera irreverente que permite juntar lo que no podría reunirse jamás. En un conjunto que combina contrarios el valor de cada elemento se oblitera y entonces *todo es lo mismo, nada es mejor*: lo bueno y lo malo, el canalla y el santo, el que trabaja y el que vive de los demás. Por esta razón, un estafador (Staviski) puede aparecer al lado de un religioso (Don Bosco) y un mafioso o una puta (Don Chicho o La Mignón) al lado de un héroe de la patria (San Martín). Entonces, tal como reseña Spiller (en un trabajo sobre varios factores que determinan la modernidad arltiana): “La vidriera microcósmica de Discépolo reúne y confronta [...] «lo sacro con lo profano, lo extraordinario y lo vulgar, lo espiritual y lo material»” (2001: 63). Y ahora la letra:

Pero que el siglo veinte / es un despliegue / de maldá insolente / ya no hay quien lo niegue. / Vivimos revolcaos / *en un merengue* / y en un mismo lodo / *todos manoseaos*... / ¡Hoy resulta *que es lo mismo* / *ser derecho que traidor!*!... / ¡Ignorante, sabio o chorro, / generoso o estafador! / ¡*Todo es igual!* / ¡*Nada es mejor!* / ¡*Lo mismo un burro* / *que un gran profesor!* [...] / Si uno vive en la impostura / y otro roba en su ambición / ¡*da lo mismo que sea cura, / colchonero, rey de bastos, / caradura o polizón!* [...] / ¡*Cualquiera es un señor!* / ¡*Cualquiera es un ladrón!* / *Mezclao con Staviski van Don Bosco / y ‘La Mignón’, Don Chicho y Napoleón, / Carnera y San Martín. / Igual que la vidriera irrespetuosa / de los cambalaches / se ha mezclao la vida, / y herida por un sable sin remaches / ves llorar la Biblia / contra un calefón*... [...] / ¡Siglo veinte, *cambalache* / problemático y febril! (Pereira 1979: 85-86).

⁵⁰ Al referirse al tango, Pujol señala su contextura mezclada: “Lo tenía todo: un perfil *criollo* innegable, un origen mítico que hundía sus raíces en el pasado argentino, el aporte musical de España y de Italia, la participación de los inmigrantes (y, sobre todo, sus hijos) en la producción y difusión y un significado de nacionalidad por todos comprendido” (1989: 130). Incluso su nombre colabora con este alto grado de mezcla. Sobre su origen se han aventurado muchas hipótesis. Una sugestiva es la que lo postula como producto de una transformación de *Xangó*, orixá yoruba, dios del rayo y el trueno, y distribuidor de la justicia. Tampoco sería improbable que “se tratara del término portugués *tango*: -primera persona del presente de indicativo de *tanger*-, llegado a América, a través de la *lengua de San Thomé*, criollo de base portuguesa hablado durante el siglo XVI en São Tomé, Golfo de Guinea” (Gobello 1998: 238).

⁵¹ Plato típico de la cocina criolla en el que se mezclan ingredientes diversos. Se trata de un guiso de carne en trocitos con papas, arroz, peras, membrillos o duraznos. Se prepara con grasa y es muy condimentado.

El juego distorsionado que estos textos mantienen con lo real, junto con la *mezcla*, *acumulación* y *desjerarquización* de elementos de índole diversa que confluyen desordenadamente en el mismo conjunto, son los rasgos distintivos básicos y comunes que las obras de los Discépolo comparten con lo grotesco. Esta explosión de contrarios, de códigos diversos, quiero decir, los rasgos de carácter definitorio de nuestra categoría, podrán ser rastreados también en las demás obras que integran el *corpus* que estoy configurando.

Y de Discepolín, a los tiros y cañonazos, pasando por Carella – quien distingue dos tipos de actitudes entre los escritores que se enfrentan al tango – llego a la poesía:

los escritores que disfrutan de su color local y los escritores que se sumergen en él. Entre los primeros figuran Ricardo Güiraldes, Fernán Silva Valdés, Manuel Pinedo, Jorge Luis Borges, Miguel D. Etchebarne, Fernando Guibert. Entre los segundos puede anotarse a *Nicolás Olivari*, Enrique González Tuñón, Héctor Pedro Blomberg, Carlos de la Púa y José Portogalo (1966: 85).

NICOLÁS Y SUS ‘MUSAS’ DESCUAJERINGADAS

Pasando a la poesía, cabe señalar la figura de Nicolás Olivari, cuyos primeros tres libros – *La amada infiel* (1924), *La musa de la mala pata* (1926) y *El gato escaldado* (1929) – significan un aporte fundamental a la poesía de la década del veinte:

Olivari, como hasta cierto punto ocurre con Raúl González Tuñón, representa una *síntesis superadora* del conflicto artepurismo/arte social que parecía dividir a los poetas de ese momento. Su posición ha sido vista, en general, desde la perspectiva anecdótica, en razón de que tras figurar entre los fundadores del grupo boedista [...] colaboró luego asiduamente en la revista *Martín Fierro* [...]. Olivari nunca renunció a ciertos presupuestos estéticos desgajados del naturalismo boedista y los articuló en seguida con otros procedentes del vanguardismo (Romano 1990: 98).

Como Arlt, Nicolás también comparte una posición oscilante respecto de los grupos de Boedo y Florida, y de la misma manera, su estética es resultante de una mezcla (*síntesis superadora*, en palabras de Romano) que lo separa de las posturas literarias vigentes dentro la literatura argentina del momento. Avanzando en la línea de las coincidencias, en 1926 (año de publicación de *El juguete rabioso*) Olivari edita *La musa* y en 1929 (año de publicación de *Los siete locos*), *El gato*. Este último poemario, y especialmente su prólogo, será objeto de mi atención. Estos datos concomitantes – que todavía tienen la consistencia de coincidencias sospechosas en tanto carentes de valor informativo – delatan, como veremos, la existencia de un ‘programa’ y una visión de la literatura que se tocan en muchos puntos. Los primeros síntomas que se exhiben son: por el derecho, el “cross a la mandíbula” del lector y la afirmación de haberse ganado el porvenir “con sudor de tinta y rechinar de dientes”, que Arlt ostenta en el prólogo a *Los lanzallamas*; por el revés, el “knock-out lírico” y la aserción de “calcinarse los tuétanos para sudar tintas”, que Olivari formula en “Palabras que se lleva el viento” – prólogo de *El gato escaldado*. Más allá de las metáforas procedentes de una misma pasión deportiva evidente (el boxeo) o de las derivadas de su oficio (ambos se ganaban el pan con el periodismo), más allá de la injuria compartida de ‘escribir mal’⁵², en el prólogo de *El gato* el autor expresa una opción que mucho tiene que ver con *Los siete locos*. Allí proclama su voluntad de exagerar la realidad “hasta la irre realidad” y la necesidad de mezclar, ya que el poema que le es contemporáneo es producto de una “poesía de ictericia”. Y avanza con una cita con el fin de ilustrar lo sostenido:

Mezclar en la antinomia del lirismo puro los elementos de la realidad, exagerados hasta la irre realidad [...], será la labor única y suprema.

⁵² También Olivari, en su época y en más de una ocasión, fue acusado de ‘escribir mal’. Un ejemplo: “Y nada digamos de su idioma, por el que se vuelca el burdel y la más supina ignorancia de lo trascendental y de lo elemental *en gramática y en decencia lingüística*. Para el autor el idioma debe parecerse a las mujeres de su frecuentación, que por lo visto no le hablan sino en polaco” (López Palmero 1930).

Retazos de diálogos sin la lógica estúpida de la vida y sin su realidad fotográfica, restos de dolores sombríos cosechados en los lugares del mundo, rictus humoristas de deslenguados y tristes por dentro, rabia a lo normal y neutro, estocadas de ironías líricas [...], contradicción en cada párrafo [...]; he ahí la única literatura del porvenir [...]. Y surgirá entonces el poema, preludio del que vendrá. El poema, precursor de las formas líricas libertadas para siempre de la esclavitud de lo aprendido y de lo aprehendido. El primero que ose escribir, al disponerse a redactar un cuento, una metáfora en lugar de un lugar común, una visión humorística en lugar de una frase gramaticalmente intachable pero vacía y fofa como un merengue, ése habrá dado el gran paso (Olivari 2005: 133).

En lo extractado es posible apreciar la opción poética olivariana y su resolución literaria enunciada de manera sistemática. A pesar de que sus poemarios del 24 y el 26 ya se ajustaban a ella, aquí se formula la propuesta de un programa cuyos distintivos pertenecen a la categoría descriptiva de mi *corpus*. Resumiendo: la mezcla de ingredientes diversos que determinan la existencia de un conjunto antinómico y desproporcionado, en el que sin embargo aparecen ciertos elementos derivados de la realidad; la acumulación y la exageración, cualidades que provocan un *distanciamiento* de lo conocido, volviéndolo irreal. En este sentido, se puede tildar su poesía de ‘carnavalesca’ (están, mejor dicho, los esplendores decadentes de un espectáculo carnavalesco), en tanto mundo ordenado al revés, re-orientado y desjerarquizado. Dos expresiones apreciables las hallamos en “El matrimonio del poeta” – fiesta fúnebre del casamiento con una musa tuerta, perteneciente a *La musa* – y en “El tocado de la enferma” – perteneciente a *El gato*, en donde aparece el personaje de una enferma, cuya decadencia física prepara un corolario que delata su disfraz de vitalidad:

Nos casaremos, nos casaremos, / en la fiesta fúnebre colarán en rondón / los editores, los cuatro amigos que no tenemos, / y la agresiva dueña de la pensión... // Serás mi amante, la musa tuerta / que en mi alegría pondrá su sello, / con la miseria de tu carne muerta / serás la musa de la sogá al cuello... (ibid.: 105).

La enferma enmienda con rouge / la grieta labial, / y sostiene un detritus de teta / con una cintita encantadora. // De sus ojos queda un hueco espectral, / Patina granuloso polvo de arroz / la lija del cutis quemado por la obscuridad, / llueve en la ciudad [...] // El sitio es Buenos Aires y, acaso, mi casa, / la mujer puede ser mi mujer... (ibid.: 159).

La poética que el autor de *El gato escaldado* reivindica en el prólogo define y representa su producción, pero pretende abarcar también a los demás géneros: “toda pieza literaria que sea bella, fuerte, sentida o definitiva; verso, novela, cuento, poema propiamente dicho, versículos, líneas líricas” (ibid.: 136). Su norma es una “fórmula sin fórmula”, a saber, un conjunto de elementos que en el acto de configurarse no respetan ningún modelo de ese macrosistema literario “bobalicón y miedoso” integrado por los “cíclopes de la literatura vieja” o por los “tipoides de una escala zoológica indeterminada” (ibid.: 134-135). Esta es la poética de la que Nicolás llama “nueva generación”. Si ésta corresponde con lo que indiqué como zona alternativa no me es dado saberlo – ya que el autor no menciona ni obras ni nombres –, pero lo cierto es que su poética la representa. Hasta describe ese *corpus* rupturista que me estoy encargando de especificar y que – frente al discurso hegemónico vigente (Boedo y Florida) – representa una de las expresiones literarias más perturbadoras de la década del veinte.

Poética olivariana en su caso específico, pero también *poética de lo grotesco* por lo que atañe a nuestros escritores, a pesar de que, como veremos adelante, más pertinente será hablar de *estética*. Se trata de un sistema que ensalza lo caótico y desordenado (resultante de la riqueza que encierra) y cuyo desorden aparente implica la ausencia de cualquier tipo de modelo codificado, pero una infinita fuerza para generar nuevos. Según Romano, que confirma mi juicio (o yo el suyo), los lineamientos de la poesía de Olivari, en lo que atañe a sus primeros tres poemarios:

pueden asimilarse a la estética del grotesco, y lo cual liga a Olivari con otras expresiones singulares dentro de la literatura argentina de ese momento: el grotesco teatral que iniciara Carlos Mauricio Pacheco a comienzos del s. XX y que culminara en la década del '20 con obras de Defilippis Novoa y Armando Discépolo; el

grotesco narrativo que practicaba Roberto Arlt desde *El juguete rabioso* (1926) y el que inauguraría, en el ámbito de la canción popular, Enrique Santos Discépolo (1990: 100).

Una última palabra antes de abandonar la poesía. Hacia el final de su prólogo, Olivari habla del “primero que dará el gran paso” en la dirección trazada por él. Resulta importante detenerse en quién lo dio, a mi criterio, en el ámbito de la narrativa breve. Aquí encontramos dos nombres: Roberto Mariani y Enrique González Tuñón.

Las obras pertenecientes al primero y pertinentes para mi trayectoria son: *El amor grotesco* (1922), *Cuentos de la oficina* (1925), *El amor agresivo* (1926) y *La frecuentación de la muerte* (1930). Las del segundo son: *El alma de las cosas inanimadas* (1927) y *La rueda del molino mal pintado* (1928). Estas colecciones de cuentos conforman un universo que posee muchos puntos de contacto con las obras ya mencionadas: la exasperación, la configuración y el distanciamiento grotescos, las atmósferas angustiantes, los personajes marginales. En suma, los conflictos básicos que campean en un texto como el de los *locos* arltianos. Vemos cómo empieza a dibujarse una red de correspondencias *entre las obras* de autores inubicables respecto de los grupos de Boedo o de Florida, que trasciende las coincidencias casuales y que me impulsa a hablar, si no de programa consciente, al menos de una visión común de la labor literaria. Se trata de expresiones literarias ubicadas en el contexto de la sociedad argentina de la década del veinte, que revelan la debilidad de la ideología y del proyecto hegemónico de las capas medias. Como lo reconoce Viñas en el caso de la dramaturgia de Discépolo – idea extensible a todo mi *corpus* –, el grotesco se constituye en “la más profunda y válida expresión literaria del fracaso de la inmigración propuesto por el liberalismo y que llega a sus límites de conciencia posible hacia 1930” (1973: 134). De aquí, el acierto condensado en el título-hipótesis de su libro: *Grotesco, inmigración y fracaso*.

ROBERTO Y LOS CHAPLIN PORTEÑOS: LOS QUE PADECEN EL TRABAJO

Por lo que concierne a Roberto Mariani, se lo puede incluir en el *corpus* por dos razones. Por la presencia de esos seres que aguardan expectantes la ‘inminencia de la patada patronal’ y que integran la fauna de sus *Cuentos de la oficina*. Uno. Y dos: por su revalorización del realismo.

El empleado o, como metáfora posible, el que padece el trabajo. Ése que, según la opinión de Rivera referente a Erdosain, entronca “con una tradición literaria (el universo y la mezquina condición de los burócratas) con abundantes antecedentes en la literatura universal, en la nacional y en la propia producción de Arlt” (1986: 35). El empleado: el ser que sin ser nombrado es reclamado por esa voz que amedrenta de la “Balada de la oficina” (prólogo que abre los *Cuentos*):

Entra. No repares en el sol que dejas en la calle. [...]. Tienes el domingo para bebértelo todo y golosamente, como un vaso de rubia cerveza en una tarde de calor. [...] Entra; penetra en mi vientre [...]. Penetra en mi carne [...]. Entra; así tendrás la certeza [...] de obtener *todos los días* pan para tu boca [...]. Además, cumplirás con tu deber. *Tu Deber*. ¿Entiendes? [...] El hombre ha nacido para trabajar. [...] Entra; *siempre hay trabajo aquí*. [...] Yo sólo te exijo ocho horas. Y te pago, te visto, te doy de comer. ¡No me lo agradezcas! Yo soy así. Ahora vete contento. [...] No te detengas en el camino. [...] *Y vuelve mañana, y todos los días*, durante 25 años; durante 9.125 días que llegues a mí, yo te abriré mi seno de madre; después, si no te has muerto tísico, te daré la jubilación (Mariani 1998: 7-9).

La oficina: el espacio del trabajo y la repetición. Es el ‘aquí’ opresor que presupone un ‘allí’ feliz. La distancia que media entre estos dos lugares es la que existe entre una *Esperanza* (sinónimo de quien se deja viajar por los demás) y un *Cronopio* (sinónimo de aventura). Lo que separa estos dos lugares es la puerta o la ventana de la oficina. Y en este cruce de coordenadas, la bisectriz es el empleado. El término medio. Él es el hombre pequeño-burgués presionado por la alienación urbana y el eterno riesgo de la proletarización⁵³. Sórdido y lleno de espanto, “temeroso de perder su difícil

⁵³ El riesgo o, más generalmente, el miedo a la proletarización no es exclusivo de esta etapa de la literatura argentina ni de Mariani. Un ejemplo anterior lo encontramos en *Horas de fiebre* (1891) de Segundo Villafañe, novela perteneciente al llamado ‘ciclo de la Bolsa’: “¡Ay, ay de nosotros!, el día que esa pobreza vergonzante desaparezca bajo la garra de la

equilibrio entre los que tienen todo y los que nada tienen” (Orgambide 1998: 8)⁵⁴. Es el hombre deshumanizado y cosificado (*res, rei*: reificado, si se quiere), obligado a la circularidad pringosa de un trabajo embrutecedor y repetitivo, disociado de sí mismo. A su vez, está separado del producto de su tarea. Se trata de la puesta en escena de una ocupación escuálida que lo aliena, contribuyendo a presentarlo como un ser que suscita lástima. Sea: de alguna manera deforme. En realidad, este empleado es hermano de esos seres que Arlt presenta en su última novela – *El amor brujo* (1932) –, hombres de vidas monótonas hasta la náusea: “Mecanizados como hormigas. Con un itinerario permanente. Casa, oficina, oficina, casa. Café. Del café al prostíbulo. Del prostíbulo al café. Itinerario permanente. Gestos permanentes. Pensamientos permanentes” (1997: 136).

Esta colección de cuentos recuerda mucho a *Modern Times* (1936) de Chaplin, porque ambas obras presentan una acumulación intencionada de ciertos rasgos⁵⁵ y de situaciones insoportables, cuyo fin es determinar la coexistencia de lo ridículo y lo patético (intensificación extrema de lo sentimental, que tiene como fin conmover), la caricatura y la incitación a la compasión. Estas coexistencias son las que promueven en el lector / expectador sensaciones contrastantes o de orden contradictorio, ya que lo que debería hacer llorar hace reír, pero no de manera franca y contagiosa sino con cierto cargo de conciencia o un dejo de preocupación. Se nos mantiene en un constante estado de titubeo que desorienta y suscita en nosotros un sentimiento de *perplejidad*, de duda, acerca de lo que sucede y de cómo reaccionar frente a ello⁵⁶. Uno. Y dos: los empleados de Mariani están sometidos a las tiranías de jefes despóticos, a los apremios del salario insuficiente, mientras esperan eternamente el zarpazo de un posible despido; rasgos que comparten con uno de los protagonistas de *Los siete locos*: Erdosain. No considero fortuito que Arlt configure a su ‘héroe’ con las características del empleado, personaje grotesco por las razones aducidas. Como si estas características no alcanzaran para identificarlo como un ser construido por superposición y acumulación, a su condición de empleado se le suma la de inventor fracasado, con sus ilusiones perdidas y el fantaseo del ‘batacazo’ (a conseguir por medio de la “rosa de cobre”, uno de sus inventos, o de la “Sociedad secreta” fraguada por el otro protagonista: el Astrólogo).

Mariani también coincide con Arlt en la revalorización del realismo, gesto mediante el cual ambos marcan su distancia respecto del esquematismo de Boedo. Coincide, dije, pero si lo pienso bien las coincidencias son dos: la del nombre – Roberto y Roberto – y la otra, que ambos no construyan una “imagen coherente de la realidad, sino fragmentos, cuya conexión consiste en el cuestionamiento de su conexión” (Spiller 2001: 65). Ellos imprimen a las convenciones del realismo una singular (dis)torsión. Esta peculiaridad, en Arlt, es resaltada por Gnutzmann al afirmar que él “supera el pretendido «realismo» del XIX al fragmentar las experiencias vivenciales de los personajes, al abolir la lógica causal y dar amplia entrada a las fantasías y los sueños de los personajes” (1996: 140). En cambio, por lo que concierne a Mariani, desde las páginas memorables de *Exposición de la actual poesía argentina*, preconiza un realismo “desprendido de incómodas compañías (de la *sociología* principalmente y de la *tesis* y de los *objetivos moralizadores*)”, revitalizado con “aportes nuevos o rejuvenecidos, como el *subconsciente*” (Tiempo / Vignale 1927: X-XI). Con esta afirmación, el autor de los *Cuentos de la oficina*, toma distancia de ese arte meramente representativo, ‘fiel espejo’ de lo real. Quiero decir, del realismo ‘objetivo’ o mimético,

miseria, cuando... *toda una clase social se venga abajo de la posición que hoy ocupa*, ¡ay de nosotros!, porque entonces ya no seremos el pueblo glorioso y altanero de otro tiempo, nos habremos confundido con las multitudes degradadas” (1960: 22).

⁵⁴ Una idea parecida a la de Orgambide, referente a los personajes arltianos y al espacio mínimo en el que pueden moverse, la encontramos en el trabajo ya mencionado de Avellaneda. Allí se señala que “los personajes arltianos quedan encajonados entre dos límites precisos, el del sector elevado y el del más marginal de la sociedad” (2000: 648).

⁵⁵ Por ejemplo, en el caso de Charlot, el miserabilismo y en el de los personajes de Mariani, el terror al despido, entre otros.

⁵⁶ Estos rasgos, junto con los demás que he señalado refiriéndome a las otras obras, son estructurantes de lo grotesco y los encontraremos nuevamente en la entrada siguiente, dedicada al planteamiento teórico de la categoría, en donde cada uno de ellos recibirá la atención merecida.

cuya finalidad es “la pintura de amplios y fuertes cuadros de costumbres y caracteres, documentales del estado de la sociedad en su tiempo” (Zum Felde 1959: 414-415) y sugiere enriquecerlo con los aportes de la ‘vida obscura’ del subconsciente. Ésta, entre otras cosas, determina la alteración del orden espacio-temporal, de lo ‘euclidiano’, de lo objetivo y lo racional. Y dos: posibilita también el ingreso en el espacio de lo subjetivo, en una suerte de ‘cuarta dimensión’. El nuevo orden, enriquecido por esta ‘cuarta dimensión’, no obedece más a las leyes de la proximidad ni a una continuidad visible en el espacio y es por esta razón que aparenta desorden, incoherencia o caos. En definitiva, representa un mundo regido por otras categorías, que dependen del *sujeto*. Es así que la subjetividad o, más precisamente, la representación estética del sujeto adquiere un estatuto fundamental. Esta es la característica que marca la diferencia entre Mariani-Arlt y los escritores de Boedo. Mientras lo que estos buscan son soluciones positivas, objetivas, políticas o moralizadoras, en el caso de nuestros narradores resulta pertinente hablar de un realismo cuya tónica es marcadamente intimista. O, si se prefiere, de corte introspectivo, en donde la subjetividad (junto con sus correlatos: el subconsciente y lo onírico) impone una modificación de la descripción de la realidad inmediata. Ellos llevan a cabo una representación de lo real obrada por vía subjetiva⁵⁷. En este sentido, cabe hablar de *realismo subjetivo*. Pienso, por ejemplo, en el deambular de Erdosain. Cuando él camina por la ciudad descubrimos una Buenos Aires hecha de innumerables visiones parciales conectadas a través de su mirada. Parece mentira, pero la ciudad (la mínima parte que él recorre) ‘desaparece’ delante de sus ojos: frente a él Buenos Aires *es* sus calles y éstas *son* su nombre. Estas caminatas dan al lector la impresión de realismo porque se toman fragmentos del referente porteño y se dibuja la topografía urbana llamando por su verdadero nombre a partes de la ciudad: calles, estaciones de trenes, palzas, cafés, etc. Por ejemplo, en la parte final del primer fragmento de *Los siete locos* se nos cuenta: Erdosain “Por la *calle Chile* bajó hasta *Paseo Colón*, sentíase inevitablemente acorralado. El sol descubría los asquerosos interiores de la calle en declive. Distintos *pensamientos* bullían en él, tan desemejantes, que el trabajo de clasificarlos le hubiera ocupado muchas horas (“La sorpresa”, 9). Aquí ‘vemos’ que las calles no constituyen un espacio productor de observación. Casi no hay descripciones y lo que no emerge en el ‘afuera’ es compensado inmediatamente por el ‘adentro’. Los *distintos pensamientos*, la vida interior del protagonista “viene a llenar, a ocupar ese espacio donde nada ocurre” (Zubieta 1987: 82).

Adivierto algo semejante en el cuento de Mariani “Santana” (1925). Allí, el protagonista homónimo, eterno trabajador de la sección *Cuentas Corrientes* de un banco y empleado modelo – “En Cuentas Corrientes Santana había llegado a ser *irremplazable*; era el *hombre único* para la función; *era la función misma*” (1998: 45) –, un día comete el único error de su vida laboral: acreditar el dinero de un cliente en la cuenta de otro. A consecuencia de esto empieza el abismo. Cuando sale a la calle, ésta es descrita por medio de frases telegráficas cuyo fin es hacer hincapié en el estado de crispación de Santana. Las descripciones faltan por completo. Sólo algunos connotadores de mimesis – como nombres de periódicos – nos ofrecen una ilusión de realidad y la ubicación en una época precisa (la década del veinte en Buenos Aires). Pronto, sin embargo, el ritmo de la narración se modifica. La sintaxis adquiere mayor despliegue cuando la ciudad desaparece, cuando el personaje se *ausenta de sí mismo* en el ‘afuera’ pero está *dolorosamente presente y vivo* en el ‘adentro’. Quiero decir, cuando penetramos en el mundo interior de su desgracia. Lo acompaño:

Santana salió a la calle. [...] Solo. Era noche, ya. Gente apresurada. Luces. En la amplia intersección de las calles, los autos iban tejiendo una ilusoria telaraña. Bocinas. Ruidos. *La Razón*... Bocinas... *Crítica*... Bocinas. [...] Santana caminaba. Se detenía. Ausentábase de sí mismo. O se sentía dolorosamente presente y vivo y exageradamente sensible como una herida abierta. Víctima, castigado, agonizando. ¡Cinco mil pesos! ¡Era la desgracia la que le cayera! ¿Qué había hecho? [...] ¡Después de catorce años de labor escondida, he aquí un

⁵⁷ Por *real* entiendo una idea (o representación mental) de la realidad. Se trata de la *realidad* – en tanto dato sensible, en tanto fenómeno – recibida por un sujeto. Entonces, lo real es esa idea gracias a la cual se le asigna una función y se le atribuye un sentido. Es lo que permite llevar a cabo una reflexión.

día de estruendo y desorden, y helo aquí a él, principal y único actor de la tragedia y punto de atención unánime! (ibid.: 44-45).

En los dos ejemplos citados es posible apreciar cómo lo real se especifica mediante las experiencias de la vida interior de los personajes, que, en otros casos, pueden ser también sus recuerdos, sus esperanzas, sus sueños o sus ‘fantasmas’. En una palabra: lo real es el producto de sus estados de conciencia. Todo está filtrado a través de ellos pues la representación de la realidad depende estrechamente de su ‘vida interior’, del conocimiento que adquieren de ella. Nuestro contacto con el referente es indirecto, o sea, mediado por aquel filtro que constituye su conciencia. Es este realismo subjetivo lo que imprime a la representación un aspecto alucinante, deformado. He aquí cómo brota una vez más el grotesco.

DEL TUÑÓN ENTRE ‘PELAFUSTANES’ Y ‘MANOSANTAS’

Junto con Mariani, en el ámbito de la narrativa breve, señalé el nombre de Enrique González Tuñón. En lo que hace a este escritor las colecciones de cuentos que integran mi *corpus* son *El alma de las cosas inanimadas* (1927) y el “Libro de los pelafustanes” (1928). Este último título requiere algunas aclaraciones. No le pertenece al cuentista sino a Arlt. Es el título de un aguafuerte publicado en *El Mundo* el 8 de noviembre de 1928. Ahí, el aguafuertista, refiriéndose a *La rueda del molino mal pintado* dice que se trata de un libro muy bueno, excepción hecha de su título, al que adjetiva de “superchería”. Propone, entonces, cambiarlo por el título de su propio texto. Y cuenta:

Trátase de una compilación de cuentos donde campeon por sus respetos, insignes malandrines porteños. Fabulosos buscavidas, lúgubres atorrantes, filosóficos ladrones, divertidos “manosantas”, tétricos pulguientos y gente toda de la misma jaez, es decir, “crostas” muertos de hambre, ingeniosos y sutiles. [...]

—¡Maldito sea el Tuñón por haber hecho un libro tan corto, siendo tan bueno y habiendo tanto autor que da trescientas páginas de macana! (Arlt 1998: 382-383).

En este enunciado, así como en todo el aguafuerte, es posible rastrear el interés de Arlt por la obra de Enrique⁵⁸. Pero lo que más interesa es la visión (literaria) común que se manifiesta en una serie de analogías y motivos comunicantes concernientes a la elección de ciertos tipos de personajes, situaciones, asuntos compartidos y las frecuentes rupturas de tono que se exhiben en sus textos; uno cómico que se sobreimprime a uno trágico (o al revés) de manera inesperada e irruptora. Entre otros, un ejemplo de esta ruptura nos lo ofrece el cuento “Un bife a caballo”, perteneciente a *La rueda*. Éste está dividido en capítulos (tal como los llama Enrique) numerados que organizan la narración alrededor de un signo temporal: la elipsis. Hasta el capítulo 4 prevalece un tono trágico debido a la complicada situación del protagonista (misericordia, soledad, etc.). Tono que llega a su clímax con el suicidio, gesto con el que se concluye la primera secuencia del cuento. Sigue una elipsis y el tono que inaugura el capítulo 5 – y la segunda secuencia – es casi de broma. Tres personajes se preguntan acerca de las razones de la muerte del protagonista y un policía, que dice deber “hacerle compañía al cadáver hasta que aparezca el juez” (González Tuñón 2006: 103), se hace servir un bife a caballo para comerlo “en la mesita de noche, junto a la cama del muerto, [...] sin reparar en el hilo de sangre que trazaba un barbijo en el rostro del suicida” (ibid.). La elipsis separa el tono trágico del cómico (esto es lo que llamo ruptura de tono) y la situación final es evidentemente grotesca por la mezcla que implica.

Asuntos compartidos y motivos comunicantes en cuanto a los personajes, decía, y ahora añado lo siguiente⁵⁹. Las obras de ambos escritores están pobladas por personajes marginales,

⁵⁸ Quien señala los paralelismos entre la jerga y los recursos empleados en las *Aguafuertes* y una obra de Enrique – *Las sombras y la lombriz solitaria*, que no tomaré en consideración por pertenecer a la década del treinta – es García Cedro (2002).

⁵⁹ Por lo que concierne a los ‘asuntos compartidos’, en la Tercera entrada, al hablar de la ciudad en *Los siete locos*, explicitaré las semejanzas entre la ciudad arltiana y la de Enrique, así como también la *tematización de la mirada* en tanto estrategia grotesca, porque al mirar – máxime, sus protagonistas – determinan la conjunción de cosas antitéticas.

fracasados, ‘bohemios’ – “Parque Patricios, con un consejo de aurora, *reprochaba mi vida de trasnochador*” (González Tuñón 2006: 39) –, que reflejan un mismo tipo de angustia y desesperación. Así, por ejemplo, el desfile de *outsiders*, mistificadores, ladrones, inventores sin inventos o con inventos que no sirven para nada, intelectuales de cafetín que nos acompañan desde *El juguete rabioso* hasta *Los lanzallamas*, desde la cuentística hasta las notas periodísticas arltianas, aparecen también en *El alma de las cosas inanimadas* y en *La rueda del molino mal pintado*⁶⁰. Se trata de personajes corporal y/o moralmente contrahechos, como Korsakoff, el protagonista del cuento que da título a *La rueda*, que era de “alma enmarañada”, “Pequeño, *deforme*, miedoso y *arrugado* dentro de la holgada sordidez de un traje de *cambalache*” (ibid.: 87). Híbridos, armados por conmixción de rasgos heterogéneos que encontramos fusionados y condensados de forma acabada en un arquetipo como Augusto Remo Erdosain. En todos ellos se conjugan con ironía ‘atorrantismo’ e intelectualismo, las cualidades sensibles y especulativas resultan ser el prolongamiento, o el contrapunto, de su “bajo corpóreo” (en términos bajtinianos) y una de sus actividades predilectas es el vagabundeo por la ciudad, articulado con un fantaseo contemplativo. Este enfrentamiento del ‘arriba’ y el ‘abajo’ o, dicho más generalmente, de contrarios, colabora en la formación de seres contradictorios. Seres que si en un principio rechazamos porque nos intranquilizan o por percibirlos como incoherentes, absurdos, pronto nos invitan a participar de otro orden del mundo y de otra posibilidad del hombre. Quiero decir: convocan un universo en donde es posible entrever ‘nuestro mundo’ con su propio orden, en el cual irrumpe otro tipo de orden y que no obstante nuestras resistencias iniciales nos atrapa.

Para disminuir el nivel de generalización, tomo como ejemplo “El filósofo alucinado”, perteneciente nuevamente a *La rueda*. El título nos sugiere la presencia de un filósofo – que pronto descubriremos seguidor del “diagnosticismo” – en tanto protagonista del relato. Y que podría fácilmente integrar el “pintoresco catálogo” de los personajes que pueblan el “Café Japonés, ilustrado por múltiples figuras, dignas de un concienzudo estudio de psicología morbosa” (ibid.: 133). Esos personajes que Enrique, en la última pieza de la misma colección – “Breve disquisición alrededor de los hombres del café” – declara haber contemplado a “la hora de la digestión burguesa [...] con un *lente grotesco*” (ibid.). Tomo en consideración las primeras manifestaciones de dicho lente por lo que atañe a la descripción del filósofo:

Jocosos son los puntales que sostienen su resignada seriedad de filósofo, argumentador incontrovertible que extrae de la realidad de la vida *despampanantes conclusiones estrambóticas y enrevesadas*. ¡Lástima grande que en sus elocuentes exposiciones utilice un léxico arbitrario que provoca *sonrisas burlonas* entre sus gratuitos y entusiasmados espectadores! (ibid.: 90).

Como vemos, su supuesta seriedad, las conclusiones que saca de la realidad, el léxico de sus exposiciones – “términos detonantes” como “una bomba de dinamita” (ibid.: 44), que hacen eco a las palabras del cojo de “La pata de palo”, cuento de *El alma* – sirven para hacer hincapié en el efecto que provoca en quienes lo escuchan. Las cualidades intelectuales, que deberían suscitar el respeto de los demás – dado que con su producto se colabora al beneficio común –, en el caso del protagonista confluyen en un “incomprensible sistema filosófico, de uso exclusivamente personal” (ibid.: 90). Razón por la cual éste es presentado como un ser que mueve a risa. Se trata de un pensador cuya supuesta solidez intelectual (respaldada “barajando vocablos desconocidos”), no infundía “el respeto de las cosas incomprensibles”, sino hilaridad (ibid.: 61). En este sentido, le sucede lo contrario que a otro personaje de Enrique: el Lisandro Zavalía de “El hombre de los velorios” (*El alma*). Así, el filósofo resulta un personaje carnalesco porque subvierte los valores y las jerarquías establecidas (es decir, a las que estamos acostumbrados). Pero además basta empezar a leer para percatarse de que el protagonista no es ni filósofo ni alucinado, sino sastre: “maestro en el arte de *combinar* sonidos”, del tipo “«En la vida, como en el ajedrez, los primeros sacrificados

⁶⁰ En cuanto a la figura del inventor: en el caso de Arlt, va de suyo, Erdosain; y en el de Enrique, un ejemplo paradigmático es el inventor de los mil y un oficios, el protagonista homónimo de “El oficio póstumo de Benjamín Salcedo”.

son los peones»” (ibid.: 91). En su establecimiento puede leerse, impresa sobre un cartón descolorido, la famosa afirmación de Galileo: “E pur si muove”. Esta máxima delata una de sus mayores aficiones: la de inventor (fracasado, huelga decirlo) en busca del movimiento continuo que, según él, debía proporcionarle “La inmortalidad al alcance de la mano” (ibid.)⁶¹. Su extraño mecanismo – armado con restos: resortes, engranajes, ruedas, torniquetes – permanece inmóvil. Después de este fracaso, arrastrado por una ‘inquietud social’ y por esos mismos ideales que movilizan al poeta cojo de “La pata de palo”, como él, “Se hizo terrorista. Pero la policía no quiso considerarlo como tal, omitiendo su nombre en los prontuarios de anarquistas calificados” (ibid.: 45). Esto es, empujado por dicha inquietud, a pesar de pertenecer a un gremio diverso, se inscribe en el *Sindicato de Conductores de Carros* y se afilia a la *Biblioteca del Libre Pensamiento*, “depositaria de las obras de los grandes renovadores sociales” (ibid.: 93). Aquí, junto con tres amigos, planea ofensivas violentas en contra del Sistema – por sentir la “necesidad de dar al traste con el actual régimen social” (ibid.: 62) – y nuevos modelos de convivencia social⁶².

Al sastre, como al Quijote, “*Del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio*” (ibid.: 98. El subrayado es del autor). Así se hace creyente muy devoto y seguidor de la doctrina de la no-violencia gandhiana. Esto es, se siente “un apóstol, un elegido, un ahijado predilecto del Señor” y simultáneamente “se instruyó en la escuela de Jain del hinduismo” (ibid.). A raíz de esta novedad, no abandona el *Sindicato* y la *Biblioteca* por sentir dichas afiliaciones como mutuamente excluyentes con su nueva ‘inclinación’, sino que acusa a sus compañeros de ser partidarios de las medidas extremas, siéndolo él, en cambio, de las *intermedias*. Estos intereses disímiles provocan en el lector un evidente efecto humorístico, determinado por su extravagancia. Esto por el derecho, y por el revés: la heterogeneidad de cosas que no guardan ninguna relación entre sí suscita también un sentimiento de extrañeza. La simultaneidad de estos dos efectos y la afición del personaje a la *intermediaridad*, quiero decir, su estado de indecisión permanente entre la aceptación plena de la no-violencia gandhiana y la conducta política subversiva del orden social es lo que me induce a hablar de grotesco y a definir al personaje en cuestión como tal⁶³.

A nivel general, a pesar de no declarar explícitamente la función de lo grotesco, quienes reconocen en la obra de Enrique una “sonrisa que es a veces espantosa como una mueca” – como diría Fermín Estrella Gutiérrez – o, si se prefiere, la coexistencia de rasgos heterogéneos y la importancia de la mezcla, son Giordano y Korn, respectivamente:

Los cuentos, las glosas, las páginas casi siempre breves de este escritor, poseen un característico humor donde se *amalgama* la ironía y lo melancólico (1983: 40).

Arrabales que permiten jugar con la *mezcla* de lenguajes: oralidad callejera, arcaísmos camperos, italianismos y lunfardo. Su prosa es una *mezcla* entre el tono de Carlos de la Púa, pero más legible y el de un *Segundo Sombra*, menos pulcro que el de un Güiraldes (2003: 21).

⁶¹ Esta fórmula, que revela una inquietud propia de la época, la reencontramos en el final de *La rueda*. En “Breve disquisición alrededor de los hombres del café”, ciertos parroquianos – vagos literatos, falsos poetas, falsos revolucionarios, falsos científicos, desde ya – también tratan “de resolver el fantástico problema del movimiento continuo” (ibid.: 132). Además, constituye el tema de una pieza que Discépolo escribió en colaboración con Rafael José de Rosa y Mario Folco. *El movimiento continuo*, estrenada en 1916 en el Teatro Apolo de Buenos Aires. Allí se ponen en escena los esfuerzos infructuosos de un inventor – Andrés García – para hacer funcionar un curioso aparato, y de su amigo Astrada, que financia el proyecto.

⁶² Esos mismos “ideales descabellados y subversivos” (ibid.: 71) que – dicho sea de paso – son aludidos o exhibidos también en varios cuentos de *El alma*. Piénsese, por ejemplo, en el ya mencionado “La pata de palo”, “El hombre de los velorios”, “¿Quién es el traidor? (Cuento electoral)”.

⁶³ En la Tercera entrada veremos cómo este estado de indecisión permanente es también propio del Erdosain de *Los siete locos*. La *intermediaridad* del protagonista es un elemento clave que, junto con otros, determina el estatuto grotesco de nuestra novela y que contribuye a definirla como un conjunto textual autónomo e independiente de su supuesta continuación.

Por último, en el cuento que estoy tratando aparece un elemento más que contribuye a definir su estatuto grotesco: el relato que se produce cuando nace el hijo del sastre. Para elegirle un nombre adecuado, el protagonista acude a la *Biblioteca del Libre Pensamiento*, integrada por tres amigos suyos: el secretario de la institución, un bohemio y un joven universitario. Allí, “Expuso el caso con tanta claridad, que se vio obligado a repetirlo” (González Tuñón 2006: 95). La primera opción que barajan es llamarlo como una figura mitológica griega, Electra, en homenaje a Galdós y como protesta contra la Iglesia, pero no resulta pertinente por ser el recién nacido un varón. Después, piensan en Espartaco (tal vez en homenaje al esclavo romano que entre el 73 y el 71 a. C. protagonizó la *bellum servile*) y luego deslizan, nada menos que el nombre *Cero*. Por la expresión perteneciente al habla cotidiana “*cero a la izquierda*”, a la cual el sastre – siendo izquierdista – tendría que conceder relieve, pero también porque el hombre es “*cero frente a la eternidad*”. Insatisfecho con estas propuestas, el susodicho elige un “nombre poemático. Huele a selvas vírgenes y a amor libre”: *Dafnis y Cloe* (ibid.). Poemático, desde ya, y añadido: *doble*. *Duplicidad* que – como explicitaré en la Segunda entrada – es un motivo determinante de lo grotesco. Abriendo el ángulo de toma: esta heterogeneidad nominativa – el nombre es lo que define la función del personaje y ‘absorbe’ las propiedades de aquello que es nombrado⁶⁴ – es lo que suscita la burla (de los compañeros del niño en la escuela) y la risa (del lector), pero también la compasión por un chiquillo que deberá llevar semejante absurdo toda la vida. Y dos: contribuye a definir al personaje como un ser grotesco porque por medio de un nombre inusitado no se está haciendo otra cosa que *distanciarlo*, volverlo extraño a los ojos del lector. Para ser más preciso: en este caso, el *distanciamiento* se lleva a cabo imponiendo a la inmotivación inherente a un nombre propio (primer orden u orden ‘natural’), la motivación de un nombre como *Dafnis y Cloe* (segundo orden u orden impuesto). Éste parece más bien un apodo porque remite a una propiedad o una cualidad del sujeto. En este sentido, es un enunciado *constatativo*, ya que remite al *amor libre* cantado, entre otros, por Longo Sofista en su novela pastoril escrita entre el II y III siglo d. C.⁶⁵. Y tres: además se trata de un apodo que lo nombra en el lenguaje de un modo que el propio nominado no puede aceptar y del cual, sin embargo, no puede defenderse. La prueba: valga el diálogo entre el niño – que, ya con nueve años, no se atreve a pronunciar su nombre – y el padre:

–Padre... Padre...
 –¿Qué tienes, criatura?...
 –¡Yo no quiero llamarme *así*!
 –¿Cómo?...
 –*Así, con el nombre que tengo*... Todos los chicos me hacen *burla*. Yo quiero llamarme Juan o Pedro o Miguel o Francisco... (ibid.: 96).

Y poco después, de manera inesperada – ya que todos “lo clasificaban como una vulgar cosa sin alma” (ibid.: 97) –, decide encararse con su progenitor. Reconoce su propia condición y se le dirige de la manera siguiente:

–Padre... –dijo, vistiéndose con un holgado traje de seriedad–. Vengo a pedirte una explicación.
 –¿Una explicación? –preguntó asombrado el sastre–. No entiendo... ¡Palabra!
 –Padre... Yo soy muy desgraciado...
 –Habla: quiero ser tu confesor.
 –Soy muy desgraciado y usted es el culpable. [...]
 –Temo, hijo, que se haya desbaratado tu juicio.
 –Nada de eso. Veo con espantosa claridad. [...]
 –Yo soy un *proyecto de hombre*, porque tú solo has servido para urdir proyectos. Soy un *hombre en borrador: la vida se olvidó de pasarme en limpio*. Y como si esto no fuera bastante, has recargado lo grotesco

⁶⁴ La segunda parte de esta frase, entre otras cosas, se la debo a N. Benasso y a nuestras charlas prolongadas sobre su ciudad y mis hipótesis.

⁶⁵ Una vez más: en la Segunda entrada explicitaré que la irrupción de un orden de segundo grado que se impone a uno de primero es otra manifestación capital de lo grotesco.

de mi existencia, colgando sobre la insignificancia de mi figura, el cartelón de un nombre ridículo. ¡Dafnis y Cloe!... (ibid.: 97).

Va de suyo: la denominación constituye una manifestación de lo grotesco, ya que lo habitual – tal como puede serlo una marca de identificación como el nombre – se vuelve insólito. Esto nos introduce en un mundo en el que a las ‘conveniencias de la forma’ se sobreimprimen ciertas desviaciones o una ‘conducta desviada’, expresión de rareza con la cual se trata de comunicar extrañeza al lector.

ABUNDAN LAS COINCIDENCIAS: ESCRITORES, PERO PERIODISTAS CON MIRAS AL MANGO

Más allá de las manifestaciones de esta cadena de semejanzas, especialmente entre Arlt, González Tuñón y Olivari, cabe indicar otras dos que de alguna manera la respaldan. La primera ya la conocemos: la ambigua relación que mantuvieron alternativamente frente a los grupos de Boedo y Florida. Y la segunda: la exposición a similares condiciones de producción. O, si se prefiere, un adiestramiento continuo en el periodismo, es decir, “la adscripción a un modo de producción que en algo se identifica” (Zubieta 1987: 76). Los tres coincidieron, en calidad de redactores, en el diario de corte sensacionalista que revolucionó la prensa argentina. Me refiero al discutido periódico *Crítica* (1913-1930), fundado por Natalio Botana, el de mayor circulación en su época⁶⁶. En la década del veinte éste fue sinónimo de éxito y original modelo de un nuevo periodismo. En cuanto a su formato, confección, contenido y a lo que determinó a nivel de público⁶⁷, valga la síntesis siguiente:

El tono sensacionalista, la diversificación de secciones y rúbricas, el nuevo *layout* con sus llamativos títulos en grandes caracteres de imprenta y abundantes fotografías, las múltiples informaciones breves sin comentario ni contextualización, etc., favorecen el surgimiento de nuevos hábitos de lectura, contribuyen a configurar un público nuevo, y convierten a *Crítica* muy pronto en el diario más vendido de la Argentina (Pagni 2001: 158).

Por otra parte, armó una suerte de élite aglutinando un *pool* de periodistas profesionales que, según decires de Sarlo – quien se refiere también a *El Mundo*, el otro gran diario fundado en 1928 que, a pesar de diferenciarse, trató de competir con el éxito de *Crítica*:

definen una nueva forma textual y nuevos procesos de enunciación y procesamiento de la noticia. [...] [Y, en cuanto al contenido de los artículos, añade que estos] tienen un carácter heterogéneo y mezclan informaciones de la confiabilidad más despareja. Para decirlo rápidamente: todo es verosímil en una *mescolanza* de ciencia, vulgarización, invención, instrucciones para hacer, explicaciones simples y simplificadoras, noticias extraordinarias [...], perfiles de inventores, secciones fijas que aparecen y desaparecen, imágenes del futuro, del más allá, del universo translunar, aviación y viajes interplanetarios, televisión y telefonía, descubrimientos geográficos y exploraciones, curas maravillosas, cruces de parapsicología, curanderismo y superstición, tecnología aplicada a la vida cotidiana, tecnología bélica, milagros (1997: 13-14; de la misma autora, también, 1988: 19-29).

Dichos periodistas configuraron un espacio novedoso en la prensa nacional, armado por cruces estilísticos entre literatura, discurso periodístico y masividad. En definitiva, *Crítica* – para

⁶⁶ Por lo que concierne a Arlt y Olivari, corresponde anotar que coincidieron también en la revista *Pulso*, en la que escribían, entre otros, Raúl González Tuñón, Macedonio Fernández y Scalabrini Ortiz. En ella, en julio de 1928, Arlt publicó un fragmento de *Los siete locos* (Rivera 1986: 28). Asimismo y en calidad de curiosidad: cuando Arlt abandona *El Mundo* para terminar de escribir *Los siete locos*, quien lo reemplaza en la redacción del aguafuerte cotidiano es Scalabrini Ortiz que, entre septiembre y noviembre de 1929, redacta una columna titulada “Apuntes porteños” (Saftta 2000: 75). Y, de hecho, en el aguafuerte “La vuelta al pago” (del 15 de noviembre de 1929, día en que se reincorpora a *El Mundo*) Roberto se mofa del “petiso Scalabrini”: “Después de haberme atorrateado concienzudamente durante dos meses; dos meses en los que todos los días, a las siete de la tarde [casi una alusión a su novela], me decía: –A esta hora el petiso Scalabrini está laburando mientras yo la vago” (1998: 373). Lo que de momento parece una información circunstancial o gratuita se contextualizará pronto en el apartado “El petiso Bernini según *Buenosayres*”.

⁶⁷ El público al cual apelaba estaba integrado por los sectores alfabetizados de las clases bajas y por la clase media de origen inmigratorio.

decirlo con las palabras de su difusora – reconfigura el campo cultural en la Buenos Aires del veinte (Saítta 1998; también, Mangone 2006). Esta peculiar condición de producción acarrea, en las obras de nuestros tres escritores, una suerte de impregnación y permeabilidad discursivas o, si se prefiere, una relación zigzagueante – *interrelaciones necesarias*: anticipo – entre literatura y periodismo: “El nuevo periodismo y la nueva literatura están vinculados por múltiples nexos y son responsables del afianzamiento de una variante moderna de escritor profesional” (Sarlo 1988: 21). Sus obras literarias son textualidades abiertas, en el sentido de que reciben elementos característicos de su producción periodística. En el caso de Arlt es fácil rastrear en las *Aguafuertes* elementos presentes en su narrativa, y en ésta elementos de aquéllas. Quien entrevé este tipo de relación es Jitrik:

los aguafuertes constituyen un campo previo, de investigación y las novelas, cuentos y teatro, el plano de la elaboración, del desarrollo; no hay problema cuando los aguafuertes han sido escrito antes: se puede suponer que el material allí recogido permanece y toma otras formas con el tiempo; cuando es al revés, podría decirse que hay una especie de retroacción según la cual la *obra entera de Arlt es un espacio de interrelaciones necesarias*, que terminan por completarse; en ese caso podría decir [...] que hay un *après coup* según el cual aparece con toda nitidez el circuito “recolección-elaboración” (1980: 23)⁶⁸.

En todo caso, sea cual fuere la justa relación entre *Aguafuertes* y obra literaria, por lo que concierne a Roberto, Enrique y Nicolás (abusando de cierta familiaridad), esa misma condición de producción explicaría tal vez los muchos puntos de contacto: el paisaje urbano como ‘escena’ de aparición de un nuevo sujeto literario, estos es, el ser metropolitano y marginado como eje de ese paisaje, los hombres explotados, las mujeres descuajeringadas, los parias, la angustia como fuerza superior y cierto realismo subjetivo. Todo esto se amalgama en la obra de los tres escritores y encuentra su propia ubicación en una expresión estética común: lo grotesco, va de suyo.

EL PATRÓN DE BOEDO: UNA EXCLUSIÓN

En el recorrido que estoy completando, especialmente en el ámbito de la narrativa, el lector tal vez advierta la falta de un nombre: Elías Castelnuovo, tal vez la figura más representativa del grupo de Boedo, con obras como *Tinieblas* (1924) y *Larvas* (1930), en donde lo grotesco no pareciera brillar exactamente por su ausencia. En estos libros de cuentos se perfila de manera definitiva la opción del escritor por los ‘humillados y ofendidos’. Seres marginados y destruidos por las presiones de la alienación y de las formas coercitivas impuestas por una sociedad injusta. También se concreta el gusto por el efectismo y los excesos patéticos (intensificación extrema de lo sentimental cuyo fin es conmover) que buscan despertar en el lector un sentimiento de compasión. Aquí, según nos narra Viñas, nos encontramos frente a:

el ritmo interno que se balancea de la *culpa* a la *redención*, entremezclando *San Francisco* y *Bakunin*, *plegaria* y *acción directa*. Pero que, en su aparente contradicción, se acogen por igual al estallido milagroso. Es el cruce de coordenadas en que Castelnuovo se me dibuja como el paradigma donde más coagulado se comprueba el boedismo. A partir de ahí, *la penumbra del universo sumergido* me va condicionando *la deformación* y *los hombres se parecen* cada vez a *bichos* o *se asemejan a animales*. *Estamos en el grotesco* (1973: 43-44).

⁶⁸ Piglia, al contrario de Jitrik, advierte entre las *Aguafuertes* y la producción ficcional cierta discontinuidad a partir de un diverso enfoque del receptor. En una entrevista el crítico sostiene que las *Aguafuertes* son “textos casi por encargo, que tienen la estructura del folletín”, escritos que *buscan el favor del público*. Elemento que los distingue de sus novelas, en donde “sigue otro camino, no en favor del público” (Piglia 2000: 23). Asimismo, en las novelas Roberto dirige su escepticismo hacia los medios de comunicación masivos: “Hay una crítica muy frontal de Arlt a lo que podríamos llamar la producción imaginaria de masas [...], *máquinas de crear ilusiones sociales*, de definir modelos de realidad” (ibid.: 25). Al respecto, basta pensar en el uso que el Astrólogo hace de los diarios en el último fragmento – “El guiño” (275) – de *Los siete locos*. Refiriéndose a nuestra obra González asevera que en ella “los diarios y el periodismo pertenecen a la esfera de la *elaboración de creencias de dominación, espectáculos de la falsía* dedicada a los obtusos ciudadanos, esos «monstruos inocentes» que de sus pensamientos secretos pueden hacer una «descostumbre de locura»” (1996: 18).

Si esto es cierto, entonces es preciso aclarar su ausencia (que con la mención se vuelve presencia) de la zona alternativa que estoy construyendo. Si bien lo que sostiene el crítico es pertinente, no lo es de forma completa. Difiero. No me parece acertado suscribir dicho punto de vista, dado que si en los escritores que pueblan mi zona la representación del motivo grotesco es extensa y extensiva – quiero decir: adquiere el estatuto de una estrategia –, en *Tinieblas* y *Larvas* se manifiesta como episodio o escena individual, como dato o detalle, sin llegar a configurar el texto como forma mayor. En ellos el grotesco alcanza resultados parciales y su manifestación se circunscribe a la *animalización*. Y a un ‘cargar las tintas’ que desemboca directamente en lo escabroso. En mi opinión, esta parcialidad se debe a la voluntad del autor de imprimir a sus textos una excesiva tensión demostrativa y un sobrado didactismo (Castelnuovo exagera, de eso se trata) que desembocan en un abuso de pietismo. Estos factores impiden el despliegue de nuestra categoría. Y por el revés, la conjunción de dichos factores determina la existencia de ‘ficciones científicas de terror social’, es decir, una literatura de tesis llevada hasta sus últimas consecuencias. Aquí el mensaje moral o pedagógico, el ‘probar algo’⁶⁹ configuran un mundo estremecedor, “en el que los límites entre el proletario y el *lumpen* no quedan muy precisos, en el que el mundo de los humildes es un recinto infernal, sombrío, *moralmente condenable*” (Portantiero 1961:120). Se trata de un mundo que amedrenta, filtrado por una lógica religiosa, en el que los rasgos de la ‘tragedia’ jamás se amalgaman con los de la ‘comedia’ y en donde ni la risa preocupada ni la franca poseen permiso de residencia temporario. Es por todo esto que no comparto la apreciación de Viñas, o por lo menos no en su totalidad. En ese universo de lo social-abstracto – que no logra una comprensión histórica de la clase trabajadora –, sí reina el horror, la piedad y la caridad logradas por medio de minuciosas descripciones de desdichas y tragedias plasmadas por vía naturalista; pero sólo de vez en cuando estalla el brote grotesco, estrangulado en su germen. Es por esto que el nombre y las obras de Castelnuovo quedan al margen de la discusión.

EL PETISO BERNINI SEGÚN BUENOSAYRES

Para completar la propuesta de este *corpus* rupturista en la literatura argentina del veinte – sigo insistiendo: organizado a partir de *Los siete locos* de Arlt y ordenado rastreando los rasgos definitorios de lo grotesco – queda por mencionar una última vertiente. Se trata de un género eminentemente representado por un importante capítulo de la ensayística que se ocupa del análisis de la realidad nacional. Me refiero a *El hombre que está solo y espera* (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz, texto que en su momento gozó de un apreciable éxito editorial. Su título constituye una fórmula entrañable que remite a un tipo humano y a un estado de ánimo peculiares. Estos confluyen en la descripción del *hombre porteño*, producto de la *avalancha inmigratoria*: “Este hombre es el instrumento que me permitirá hincar la viva carne de los hechos actuales, y en la vivisección descubrir ese *espíritu de la tierra* que anhelosamente busco” (Scalabrini Ortiz 1951: 25). Una vez más vemos cómo la inmigración – que en el teatro de Discépolo se manifestaba por medio del desasosiego y las angustias de una etapa político-social de la historia argentina, caracterizada por el fracaso de los sueños del inmigrante – aquí hace sentir nuevamente su presencia a través de la configuración del *hombre porteño*. Ser construido por acumulación y mezcla, resultante de complejas variables de integración y amparado por un numen tutelar que es el factotum del país: *el espíritu de la tierra*.

A partir de su fecha de publicación el lector advertirá que este ensayo rebasa los límites temporales a los que se ajusta mi discusión, razón por la cual tendría que excluirlo. Pero estimo que pertenece a la década del veinte, ya que su análisis concierne al proceso de integración de la inmigración y, entonces, se vincula con los demás textos mencionados hasta ahora. Es en este sentido que comparto el punto de mira de Prieto, quien sostiene que:

⁶⁹ ‘Probar algo’: como el dolor del pueblo, las causas de algunas enfermedades ‘malditas’ (sífilis, lepra, tuberculosis) o de ciertos crímenes, el origen de las llagas de la explotación, el sufrimiento de niños, frutos de la unión entre putas y borrachos, las desdichas o las tragedias de los obreros arrasados por la miseria o la ignorancia.

El hombre que está solo y espera pertenece a la época *clausurada por el año 30*. Coincide [...] con una de las preocupaciones fundamentales del grupo martinfierrista: *el criollismo*; con una época de relativa facilidad para la que era posible, todavía, una indiscriminada confianza en el futuro. *Es un libro históricamente anterior a la crisis económica de 1929; previo a la quiebra vertiginosa del régimen yrigoyenista y al golpe militar de Uriburu*. Fue sorprendido en la última etapa de la elaboración por estos sucesos, pero apenas si uno u otro signo denuncia la impronta de aquellos notables acontecimientos (1969: 60-61).

Hecha esta primera salvedad, cabe añadir otra: en *El hombre* se expresa una visión coherente del mundo, aunque su autor no se preocupe de sistematizarla. Nuevamente, tal como reconoce Prieto, en el ensayo aparecen los temas básicos de la argentinidad: “Naturaleza condicionante; desconfianza intelectual; relativismo axiológico; búsqueda de un idioma que exprese auténticamente la situación en su conjunto” (ibid.: 74), pero estos no logran fusionarse (funcionalizarse) con vistas a organizar un conjunto homogéneo. Lo que aquí me interesa no es evaluar o discutir el alcance de sus limitaciones y la veracidad de sus aciertos (que rebasarían por mucho los límites de este recorrido), sino señalar que los rasgos del hombre a través del cual pasa el “espíritu de la tierra” – el principio de la investigación de Scalabrini – es de orden grotesco. Ésta es la razón por la que incluyo su texto en el *corpus*. Ahora sí es posible enfrentarse al prototipo que encarna las intuiciones del ensayista acerca del ser nacional y cuyo símbolo topográfico es un cruce, una mezcla, un encuentro: la esquina de Corrientes y Esmeralda. Se trata de un ‘conglomerado’ muy peculiar, característica ésta ya señalada por Mastronardi a raíz de un bosquejo-adelanto de *El hombre* que Scalabrini publicó en la colección *Cuentistas argentinos de hoy* (Miranda Klix 1929: 217-225). El crítico lo esboza como sigue:

Figura oscilante, con hemisferio de *cinismo* y *honestidad*, aparenta ser un hombre ejercitado en la viveza. Mueve su espíritu con *direcciones de aventura*, de *misteriosas pasiones*, de *tapada ironía*. En ocasiones, parece un ‘ventajero’ [...]. Estas cualidades apuntan en toda la gama social de aquella esquina: desde el muchacho adinerado hasta el sujeto de mal vivir y peor morir (Mastronardi 1928: 314).

A pesar de que en lo extractado no se lo confirma expresamente, el crítico ha señalado los distintivos de la categoría que sirve para compilar ese *corpus* de obras rupturistas pertenecientes a lo que llamo zona alternativa. El primero está constituido por la *figura oscilante*, característica propia de lo grotesco, ya que privilegia *simultáneamente* posiciones de equilibrio diversas⁷⁰. Los demás rasgos están delatados por: el uso de verbos como *aparentar* o *parecer* y un circunstancial de tiempo como *en ocasiones*, que indican un estado o una calidad detrás de la cual se adivina otra; y preposiciones como *desde-hasta*, que apuntan a la gama de caracteres diversos que el mismo sujeto puede condensar, siendo como es un conglomerado de elementos en estado de transición y transformación permanentes.

Scalabrini, en una especie de carta que dirige al lector y que abre el libro, empieza por declarar que ese hombre *polimorfo* es un gigante nutrido por la avalancha inmigratoria. Transcribo algunos párrafos:

Es un arquetipo enorme que se nutrió y creció con el *aporte inmigratorio*, devorando y asimilando millones de *españoles*, de *italianos*, de *ingleses*, de *franceses*, sin dejar de ser nunca idéntico a sí mismo, así como usted no cambia por mucho que ingiera trozos de cerdo, costillas de ternera o pechugas de pollo. [...] Ninguno de nosotros lo sabemos (*sic*), aunque formamos parte de él. Somos células infinitamente pequeñas de su cuerpo, del riñón, del estómago, del cerebro [...]. Solamente la muchedumbre innúmera se le parece un poco (1951: 9).

Tiene sabor peruano y boliviano en el norte pétreo de Salta y Jujuy; chileno, en la demarcación andina; cierta montuosidad del alma y de paisaje en el litoral que colinda con el Paraguay y Brasil y un *polimorfismo* sin catequizar en las desolaciones de la Patagonia.

⁷⁰ Échese un vistazo a la tapa: la configuración del cuadro permite una oscilación permanente entre dos ordenaciones de distinta índole. Fruta y cara son dos ‘posiciones de equilibrio’ diversas.

El Hombre de Corrientes y Esmeralda está en el centro de la cuenca hidrográfica, comercial, sentimental y espiritual que se llama República Argentina. *Todo afluye a él y todo emana de él* (ibid.: 27).

El Hombre de Corrientes y Esmeralda, que para mí será el Hombre por antonomasia, desciende de *cuatro razas distintas* que se anulan mutuamente y sedimentan en él *sin prevalecimientos* (ibid.: 29).

El hombre porteño es el tipo de una sociedad individualista, formada por individuos *yuxtapuestos*, *aglutinados* por una sola veneración: *la raza que está formando* (ibid.: 30).

En estos extractos, que corroboran lo apuntado por Mastronardi, vemos cómo se confirma mi hipótesis: el grotesco es la ‘forma’ adecuada y pertinente para representar estéticamente los fenómenos surgidos a raíz del proceso inmigratorio. De hecho, el hombre de Corrientes y Esmeralda, concepto detentador de rasgos grotescos, es una abstracción y en tanto tal no sirve para explicar una individualidad concreta, pero sí para describir (descifrar) un fenómeno colectivo y masivo que confluye en el representante de la ‘nueva raza’. Éste es una figura armada por una exasperada sucesión, mezcla y acumulación de elementos de índole diversa, derivados de los aportes culturales inmigratorios, ni más ni menos. Estos, al manifestarse conjunta y simultáneamente, promueven la existencia de una entidad fragmentaria y atemorizante (por lo contrahecho), pero completa⁷¹.

Otra exteriorización de nuestra categoría se exhibe en el idioma del Hombre de Corrientes y Esmeralda. Esta *lengua*, señala su autor, “para ver algo, para vivir, [tiene] que unirse a un *hombre*” (ibid.: 120)⁷². Se trata de una manifestación carnalesca (en un sentido amplio) porque se *invierten* las jerarquías entre ‘lengua’ y ‘habla’ señaladas por Saussure (1999: 9-118). Aquí la ‘lengua’ – realidad material y social, *independiente del individuo* – es tratada como ‘habla’ – hecho material e individual. *Material* porque incluye la producción de sonidos por parte de un emisor que serán percibidos por un receptor como signos de un mensaje, que deberá interpretar de acuerdo con el código de la lengua. E *individual* porque es cada persona concreta quien usa dicho código, elige y combina los distintos signos de la lengua. Esto por el derecho. Y por el revés: cada una de esas palabra es consecuencia de la conmixción y acumulación de significados diversos: su “lenguaje [...] *son pocas palabras que se amalgaman, se enmiendan o someten mutuamente*” (ibid.: 126). Su morfología es inquietante o, por lo menos, insólita, a causa de esta forma degradada; máxime porque estas palabras se asemejan a interjecciones, cuyas peculiaridades son: la *independencia oracional* y la *ausencia de una función sintáctica primaria*. Nos encontramos frente al planteamiento de un código que si no está del todo falto de sistema sintáctico, por lo menos posee una sintaxis ‘singular’. Es sabido que para Jakobson (2002: 181) el lenguaje es un haz de funciones que se refieren a los distintos factores constitutivos de la comunicación. En este sentido (además del emisor, el código y el contacto), para que un mensaje sea operativo requiere un contexto (o referente) al que reenvía, que pueda ser aprehendido por el receptor y que puede ser verbal o susceptible de verbalización. Contrariamente a esta función, “el hombre porteño presume que todo lo que se *denomina se momifica*” y en “Su afán de *no inmovilizar lo humano* [...] ha creado un lenguaje de más en más esotérico [...] en que la vida puede derivar sin estrellarse contra las palabras

⁷¹ Reténgase el dato: la mujer soñada por Erdosain, como veremos, se configura de una manera semejante al hombre de Corrientes y Esmeralda.

⁷² Para ilustración del lector reproduzco un párrafo en donde Scalabrini explicita algunas de sus peculiaridades. El Hombre de Corrientes y Esmeralda ha creado una ‘lengua’ que “emplea voces *más semejantes a interjecciones que a legítimas palabras*. Son vocablos sin convicción, *ambiguos, equívocos*, cuya *acepción varía entre antagonismos e incompatibilidades* preceptuales muy *cercanas al absurdo*. Cada una de esas palabras, *involucra*, a lo menos, un centenar, si no más, de adjetivos castellanos. Un «Reo» es *sinónimo simultáneo*, en el glosario vernáculo porteño, de las *más opuestas enunciaciones*. Un «reo» es lo mismo malentendido, despilfarrador, sucio, nochariego, licencioso, irreverente, dicharachero, ingrato, disoluto, astroso, extravagante, dejado, negligente, entrometido, despreocupado... *que cien cosas más*. [...] Estas voces] Para ver algo, para vivir, tienen que *unirse a un hombre*. *Cualquier acepción que se les atribuya es errónea*. Su *significación, como el de una interjección, es un reflejo del estado de ánimo del que habla y varía con la prosodia, con su inserción en el discurso, con la intención que las acentúa, con el gesto que las acompaña*” (ibid.: 119-121).

que la van registrando” (ibid.: 118-119). Para evitar ‘momificar’, lo que debería ser estático se transforma en dinámico por medio de la confluencia de diversos componentes en un mismo conjunto. Así, un solo significante (como es el caso de ‘reo’ señalado en la nota) adquiere muchos significados simultáneamente. El significado, lo referencial, la literalidad (el *estatismo*) de estas palabras se troca en significación, en el proceso de significar, lo metafórico (la *dinamia*).

En definitiva: nos encontramos frente a un ser abstracto y a un lenguaje que fundan su existencia en la mezcla de elementos de índole diversa y por esta razón ambos resultan ambiguos y equívocos, porque rayan en lo absurdo y porque conjugan lo antagónico. Al promover la mezcla, niegan la inmovilidad, la seguridad, lo estático, favoreciendo desequilibrios para absorbernos en un mundo de riqueza singular que nos asombra pero, simultáneamente, nos inquieta.

En este sentido, el hombre que está solo y espera resulta un análisis de la realidad nacional y *El hombre que está solo y espera* es un mapa, a la par de los demás textos del *corpus*, de la Argentina del veinte.

UN MAPA DE PODER ENTRE MAPAS DEGRADADOS: MENOSPRECIO POR FALTA DE COMPRENSIÓN

Come l'umore bavoso di un ragno nascosto, una vischiosità trasudante dalle espressioni sorge, ecco l'indistinta rappresentazione in quanto nesso, *la quale si affina poi come categoria*, acquietata nella parola, divenuta filo e tela che si avvolgono ovunque, *sino ad appendersi al principio supremo del mondo come astrazione*, al vertice contrapposto all'immediatezza.

Gorgio Colli

Los nombres me codean: Discépolo, Discepolín, Arlt, Olivari, Mariani, E. González Tuñón y Scalabrini Ortiz. Ellos mismos ‘hijos’ de aquella conjunción de elementos heterogéneos que surgen de la primera inmigración del siglo XX a una de las orillas del Río de la Plata, sus obras abarcan todos los géneros y arman (describen) un sistema compartido de operaciones. Quiero decir, un ‘espacio’ textual, cuya fórmula general y aglutinante es el reflejo estético (*vide* n. 42) de ese proceso histórico – traumático – delineado anteriormente. La identificación del grotesco en *Los siete locos* permitió formular la propuesta de mi *corpus*, delinear un *excursus* y hablar de la existencia de una zona alternativa, cuyos textos he calificado de rupturistas porque marcan una distancia significativa frente a las prácticas literarias en boga en ese momento. Aludí tanto a los nuevos modelos propios de la década del veinte, como al ‘edificio’ literario precedente o, si se prefiere, a los nombres ilustres de las letras argentinas. Es en este sentido que comparto la siguiente opinión de Rivera, quien reconoce esta coyuntura:

Si pensamos en el *corpus* más “prestigioso” de la literatura argentina de los años ‘20 – el que pueden integrar, por ejemplo, obras como *Poemas solares*, de Leopoldo Lugones, *Zogoibi*, de Enrique Larreta, *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, o *Las ideas estéticas en la literatura argentina*, de Jorge Max Rohde – resulta harto evidente la fractura que intruducen en el sistema escritores como Arlt y sus amigos Mariani, Olivari, González Tuñón, Discépolo, etc. Fractura a los “grandes escritores” del momento (incluidos en este reconocimiento de legitimidad Lynch, Gálvez, Wast, que tienen comparativamente un mayor “éxito de público”), pero también frente a los refinados catecúmenos de Florida demasiado empeñados en el culto solipsista de la metáfora y la vanguardia estética (como Borges, González Lanuza, Fijmann, Girondo, etc.) o los jóvenes escritores “sociales” de Boedo, estrechamente comprometidos [...] con la lección anacrónica del naturalismo zoliano, con el mero pietismo y con los predicados ideológicos de un reformismo pedagógico que ya suena rancio (como Barletta, Castelnuovo, Yunque, Stanchina, etc.) (1986: 22).

El *corpus* integrado por las obras mencionadas lleva adelante una ‘nueva literatura’ porque incorpora un gesto inédito hasta ese entonces: *transfiere la realidad conocida sobre otro plano de valores*. Esos textos someten su referente a un nuevo tipo de representación, que no procede por analogía, aproximación o imitación, sino por *degradación*, y que sin embargo es capaz de reorganizarlo, individualizarlo y caracterizarlo. Esta es la razón por la que introduce en el título de

este apartado el concepto de *mapa*. Generalmente, por mapa se entiende la representación de una superficie terrestre de referencia, de la que se señalan ciertas posiciones (lugares), así como ciertos atributos (ríos, calles, montañas...). Posiciones y atributos que se reubican luego en un espacio bidimensional. Esto por el derecho. Y por el revés: el mapa puede representar también otras entidades, como situaciones lingüísticas, mecanismos, etc. En cualquier caso, se trata de reducciones a escala de la realidad, que para configurarse requieren la aplicación de una transformación de tipo geométrico o, más generalmente, analítico. Ésta implica siempre ciertas generalizaciones que se exhiben por supresiones, ya que – parafraseando una voz incómoda, pero atinada (y antes de hacerlo carraspeo) – si el mapa registrara todos los detalles de la realidad, entonces coincidiría con ella. El mapa *sería* la realidad (Borges 1960: 103). Se trata de abstracciones que para representar, para servir de guía, *deben proceder por similitud* y requieren el uso de signos compartidos por quienes las hacen y quienes las usan (Selvini / Guzzetti 1999; Migliaccio 2001). Para que puedan orientar es imprescindible que no desbaraten su referente, de aquí el papel central de la *similitud*. Si esta condición *necesaria* (en el sentido griego del *anankaion* aristotélico: inevitable) no se satisface, ¿nos encontramos de todas maneras frente a un mapa? De inmediato. La respuesta es afirmativa, hecha la salvedad de que se trata de un mapa de orden particular, porque la transformación elegida ya no procede por similitud sino por deformación y degradación, como es el caso de nuestros textos. Lo mapeado nos intranquiliza porque no se lo puede decodificar a primera vista, no se logra compartirlo inmediatamente. En lo representado se trasluce nuestro mundo, pero su puesta en escena encierra un margen de incertidumbre: nos encontramos frente a una realidad inédita. Ahora sí, y trato de ser eficaz, puedo articular mejor lo que he apuntado, ya que he explicitado el concepto de mapa y su función en lo que respecta a mi zona alternativa.

En lo que hace al *corpus*: éste toma en cuenta cosas familiares pertenecientes a esa Buenos Aires que le es contemporánea – “el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*” (Sarlo 1988: 15)⁷³ – y las presenta tal como aparecen en el referente: mezcladas. Pero para dar cuenta de la multiplicidad de lo real, para ilustrar su ambigüedad o, si se prefiere, para volver significativa esa misma mezcla, el *corpus* (las obras que contiene) la hiperboliza y la somete a un proceso de distanciamiento. Nuestro mundo se aleja de sí mismo para definirse de otra manera: se distorsiona y su configuración raya en lo absurdo. Lo conocido empieza a desmoronarse y nos da la impresión de estar a punto de desintegrarse⁷⁴. Frente a tamaño evento, el espectador experimenta cierta desorientación que le despierta sensaciones contradictorias. Una risa franca y ligeramente contagiosa pronto se vuelve angustiosa, y a una comodidad ya incierta se suma el miedo ante un mundo en que no encuentra apoyo alguno. Lo que se advierte es un sentimiento de perplejidad acerca de lo que sucede, al tiempo que se despierta una duda de cómo reaccionar frente a ello. Lo que se estimaba como *dado* (*estable* o *concluido*, si se prefiere) deja de serlo porque junto con ello coexiste una realidad insólita. Uno y otra se iluminan de manera recíproca con vistas a formar un amplio retículo, una gran metáfora de la realidad. Es así que participamos *simultáneamente* de dos dimensiones – una conocida y otra inédita –, de la ambigüedad y el absurdo de manera dúctil. Esta

⁷³ Insisto: no quiero dejar de señalar que una de las hipótesis fuertes alrededor de la que se articula *Una modernidad* es la de la cultura argentina como *cultura de mezcla*.

⁷⁴ Empiezo a barajar ciertas articulaciones que se encontrarán en la entrada siguiente, ya que estamos cerca. Para entender mejor esta afirmación, piénsese en *Gin Lane* (1750-1751) de William Hogarth. Ahí no vemos otra cosa que no sea nuestro mundo. En primer plano, arriba de una escalera, aparecen una madre que parece acunar a su hijo (si bien de manera un tanto extraña) y, un poco más abajo, un hombre. Pero si nos fijamos detenidamente vemos que la mujer está enferma, borracha y que en realidad lanza a su bebé al aire, mientras que el hombre es casi un esqueleto. Esta parte central tiene el valor de la advertencia: ‘esto es lo que pasa si se toma’. Pero cuando observamos la totalidad del grabado, hacia el fondo percibimos que las casas empiezan a desmoronarse y que hasta aparece la silueta de un hombre que se ha colgado. Vista en su conjunto *Gin Lane* ya no nos enfrenta a nuestro mundo: no se trata de una mera advertencia acerca de un riesgo, sino que patentiza que el mundo circundante ha entrado en un proceso de desintegración.

es una descripción teórica de un mundo grotesco. (Si resulta intransitable, échese una ojeada a la tapa del libro: metáfora de todo esto). Al respecto, conviene recordar lo que señala Troiano y que, a pesar de estar referido al teatro de Arlt, tiene validez general:

Nothing is ever certain in the grotesque world, in which life might be compared to walking on the edge of a precipice from which one might fall at any moment. Man's inability to foresee imminent dangers or to understand clearly his immediate environs supports the conviction that *surprise* is a fundamental component of the grotesque tradition. The reader [...] is often suddenly and unexpectedly flung into a *confused and unpredictable world*; a seemingly tranquil moment very often literally explodes into a violent nightmare (1976: 8).

Es así cómo – por medio de lo grotesco – mi *corpus* se constituye en una ‘forma simbólica’. Lo grotesco, sigo insistiendo, permite atrapar y representar el caos y la complejidad de su referente histórico y transforma las obras que se organizan alrededor suyo en mapas que, a pesar de operar por deformación y degradación respecto de lo que se proponen representar, obligan a definirlo. Quiero decir: lo significan. El grotesco desbarata (y, correlativamente, enriquece) su referente, puede transformarlo en algo parecido a una fantasmagoría o en un alarmante engendro imaginado por un loco, pero en esa suerte de juego maniqueo que mantiene con el ‘mundo circundante’, *termina siempre por testimoniarlo*. Cuando un texto usa de manera extensiva e intensiva lo grotesco, éste lo transforma, y se transforma, en un *mapa de poder* (para llegar a entender cabalmente esta aserción deberá, lector, llegar al final de este trabajo). Poder que como aquel *cross* de entonación boxística (impulso, empuje y fuerza) alude a la capacidad de exhibir todas las características distintivas de las obras que integran mi zona alternativa. Para la década del veinte, como veremos detalladamente más adelante, ese mapa es *Los siete locos* de Roberto Arlt. Texto en el que afluye – y que condensa – esa multiplicidad y variedad de manifestaciones grotescas que el *corpus* rupturista explicitado anteriormente ostenta.

Si se quiere representar la vida en su totalidad, el arte puede apelar (entre otras posibilidades, desde ya) a lo grotesco, a lo híbrido, en tanto metáfora de la realidad y punto de vista sobre el mundo, en donde lo bello indica lo ideal en sentido platónico y la ‘animalidad’, la multiplicidad de lo real. Lo bestial, entre otras cosas, puede asumir (y amontono libremente) las formas de la violencia, de la sexualidad, de los bajos instintos, de la traición, de la mentira; y esta conjunción de lo ‘arriba’ y lo ‘abajo’ – en *Los siete locos* – aparece como un momento de la patología general del mundo moderno. Sus personajes hacen aflorar un malestar que es síntoma de un amplio mal interior: el aburrimiento, la angustia, la desesperación que – según palabras de Prieto – hallan “en esta novela un impresionante registro de algunos de los valores pulverizados por la crisis económica posterior a la primera postguerra: el sentido de la propiedad, la aureola del amor romántico, el decoro y el gesto de la dignidad personal” (1969: 86). Su forma, el texto, *Los siete locos*, florece entonces lejos de la idea, de lo ideal, de la ‘eternidad’, para adquirir una sensibilidad actual y presente, relacionada con los hechos y con las pasiones más peligrosas y conturbativas. Su ‘espíritu’ es la contradicción, la complicación, la curiosidad, la locura, la libertad – que tiene apariencia de incorrección (ésta, como veremos, es la “mala escritura”) –, la deformación.

Esta literatura, alejada de las fórmulas vigentes y canonizadas en las letras argentinas en boga en la década del 20, inaugura un nuevo ciclo, justamente, el de la estética de lo grotesco. Se trata de una sistema iconoclasta porque ensalza el número dos como unidad y sobre él construye una pluralidad de manifestaciones: échese un vistazo a la tapa. “El grotesco permite la manipulación dual sin perderse en ella porque da lugar a *la síntesis, a la unión, a la convivencia de sentidos*” (Zubieta 1987: 106. El subrayado es de la autora). Si con Discépolo contagió el espacio dramático, Arlt “fue un precursor porque concretó este modo operativo por primera vez en el ámbito de la narrativa” (ibid.). Dado que la crítica habla de ‘ámbito de la narrativa’ refiriéndose a *Los siete locos*, acepto parcialmente su opinión porque, a partir de 1929, la estética de lo grotesco se orienta en dos direcciones: hacia atrás y hacia arriba para incluir *El juguete rabioso* (1926), las ya numerosas aguafuertes y un ensayo de entonación autobiográfica, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos*

Aires (1920); hacia abajo y hacia adelante para rozar tangencialmente *Los lanzallamas* (1931), incorporar *El amor brujo* (1932), la cuentística, el teatro y las aguafuertes restantes. En efecto, esta estética – como veremos, en el caso específico de *Los siete locos* – posibilita un sistema peculiar de relato, subversivo frente al concepto ‘tradicional’ de novela, porque mezcla géneros narrativos diversos; altera su orden secuencialmente lógico; perturba y descompone la noción de texto en tanto totalidad omnicomprensiva; trastorna la confianza en la lengua y en la autoridad de un narrador; y correlativamente apela a un nuevo tipo de lector, dispuesto a abandonar (o alejarse de) el orden impuesto por la lógica cartesiana. Un lector capaz de involucrarse activamente en un proceso narrativo sostenido por una lógica diversa: aquella proporcionada por una ‘semilocura razonante’. En este sentido, el segundo texto arltiano se define como antecedente de una serie de novelas posteriores, como *Camas desde un peso* (1932), de González Tuñón, *Adán Buenosayres* de Marechal y de muchas otras aparecidas en la década del sesenta, encabezadas por *Rayuela* (1963) de Cortázar, hasta llegar a la antinovela de Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna. Primera novela buena*, aparecida en 1967⁷⁵.

Por las razones aducidas y por las novedades que Arlt inyecta en la narrativa – una escritura ajena a los cánones acostumbrados –, no debe sorprender el juicio negativo al cual estuvo sujeta su obra tanto durante la vida del autor como hasta tiempos relativamente recientes. De hecho, sus detractores, tal como nos acuerda Renaud, le reprocharon:

en nombre de un *concepto cerradamente estetizante de la literatura*, su atropellamiento, sus reiteradas infracciones de la ortodaxia (*sic*) sintáctica e incluso graves fallas estructurales en la composición de su díptico, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Le echaron en cara sus incoherencias, sus torpezas estilísticas, su carencia de estilo, en resumen su “realismo de pésimo gusto” [...]. Otros impugnadores entablaron en cambio una crítica de carácter ideológico, reprochándole a Arlt una desorbitada y neurótica visión de la sociedad argentina. No se quiso ver finalmente en sus novelas más que una farragosa *acumulación de extravagancias*, de *monstruosidades gratuitas* procedentes de una imaginación enfermiza incapaz de brindar una clara visión del estado real de la sociedad argentina (2000b: 687-688).

Los detractores aparecieron al rato de haber salido la obra. Por ejemplo, Eichelbaum (1930) impugna la “categoría artística” de *Los siete locos*, mientras Vallejo (1930) sostiene que Arlt “cultiva una literatura [...] que considero inferior [...]”. A pesar de su inventiva, Arlt es ese tipo de escritor que mantiene con el arte lo que Fumet llama «des relations parasitaires»⁷⁶. Más tarde, Aita denunciaba en los textos arltianos aparecidos hasta esa fecha una “imaginación desordenada”, falta de “disciplina intelectual” y una ausencia de “profundidad para ahondar en ese mundo que tanto le atrae” (1931: 76), mientras que Liacho enjuiciaba su gusto por lo “arrabalero sentimental”, su proclividad hacia los “relajamientos sexuales”, sus caídas en lo “grosero literario”, los “fenómenos degradantes” y su carencia de “fervor hacia ningún orden” (1934: 57-121)⁷⁷. Estos críticos y/o escritores expresan fielmente la estética de su tiempo: la imagen grotesca les es completamente ajena. Ellos están acostumbrados a considerar la existencia cotidiana como una cosa ya dada, estable, concluida y también a trazar entre los cuerpos y los objetos barreras netas y sólidas. Va de suyo: lo que son incapaces de evaluar es que en Arlt la ‘presencia de ningún orden’ corresponde a la ausencia de un orden codificado; habría que añadir, *codificado según una perspectiva particular*. Lo que en su obra se denuncia como falta de orden o “mala escritura”, ‘inculto’, ‘asqueroso’, ‘enfermizo’, ‘nauseabundo’ y un largo etcétera que abarca todos los lugares comunes que la crítica

⁷⁵ Una curiosidad: la novela marechaliana es considerada por Viñas no sólo como “magna síntesis de los comunes denominadores más decisivos de Florida y Boedo (al impostar biografía y anécdotas en paradigmas y símbolos), sino también como *culminación y clausura hacia 1948 del «grotesco criollo» vigente entre el 20 y el 30*” (1973: 47).

⁷⁶ Estas referencias las derivo de Saítta (2000: 76-78).

⁷⁷ No ignoro el hecho de que la publicación de *Los siete locos* fue saludada también positivamente, entre otros, por Alberto Hidalgo, Leónidas Barletta, Luis Emilio Soto, Last Reason, Ramón Doll, etc., pero no por las novedades introducidas en el orden estético sino más bien por razones de otra índole: el Concurso Municipal de Literatura que, junto con el éxito de mercado de sus libros, consagró tempranamente a Roberto. Saítta se preocupa de reconstruir las peripecias biográficas vividas por Arlt durante el periodo de redacción de su segunda obra y configura también la recepción que ésta recibió en el campo intelectual de la época (2000: cap. V).

ortodoxa ha sido capaz de acuñar, *sólo* es tal desde una estética que orienta y caracteriza sus propias reflexiones desde el punto de vista de las ‘modalidades de lo bello’. Quiero decir: desde el punto de vista de cualquier estética ‘clásica’ o, si se prefiere, “de la estética de la *vida cotidiana preestablecida y perfecta*” (Bajtín 1994: 29. El subrayado es del autor). A partir de esta idea, al juzgarla desde lo bello, la experiencia arltiana no puede sino ser considerada como un ‘lugar’ escandaloso o un ensamblaje monstruoso. De aquí la ‘hostilidad’ de las lecturas. Tengo conciencia de que una obra de arte, en su experiencia estética, se abre siempre a interpretaciones divergentes por la multiplicidad significativa que baraja. En este sentido, la identificación de la falta de lo ‘bello’, su ausencia en los universos arltianos, no es más que un análisis posible. Cuestionable, por cierto. A pesar de la multiplicidad de hechos y valores que se ponen en escena, una amplia parte de la crítica ha coincidido en privilegiar sólo una componente: *lo feo*, lo inadecuado, la deficiencia y la falta; quiero decir, aquello que no posee los atributos de perfección, satisfacción, unidad, propios de lo bello. Se ha hecho hincapié en los aspectos rechazables – la “mala escritura”, por ejemplo, a pesar de no ser ‘mala’, forma parte de ellos – sin hacer caso de que estos no se dan de forma ‘neutra’ o independiente, sino que se mezclan con otros cuya naturaleza es de orden *diverso*. Esta conmixción ya no los hace tan rechazables, *o no solamente rechazables* porque no nos encontramos frente a una estética de lo feo. Lo ‘bello’, a la hora de juzgar la obra arltiana, ha sido valorado como *el* dominio de la estética, ha sido estimado como una sobrecategoría y, por consiguiente, su ausencia, juzgada como mancha. Se ha determinado un malentendido porque el concepto de lo bello – existencia carente de defectos – ha ocupado el lugar del arte en tanto objeto de la estética⁷⁸. Las opiniones señaladas anteriormente (unas pocas de entre un conjunto numeroso) hacen caso omiso de la revolución romántica y, entre otras cosas, del valor de lo *feo*, de la *desconveniencia* como espacio complementario de lo *bello* y funcional a una forma estética positiva. Lo feo es la antítesis *necesaria* de lo bello, su sosía negativo que tiene en lo hórrido, en lo grotesco y en lo atroz sus manifestaciones. Lo feo no se define por oposición o negación, es una estructura de lo existente, del mundo, en una profunda intimidad con ciertas observaciones patológicas de la sociedad (Rosenkranz 2004).

Así las cosas, lo que ni siquiera entra en el horizonte de posibilidades son las categorías que proceden por deformación en tanto continuas integraciones de contrarios. Éstas también revelan la atracción por lo excesivo, la asimetría, el desorden, la afición por la desproporción. O sea, la desmesura, la falta de regularidad entre las partes. En definitiva, la carencia de armonía. Términos a considerar operativa y no negativamente, ya que ponen en juego cualidades de extrañeza y novedad. Estas categorías, como lo grotesco, atraviesan la historia de la humanidad. Desde la Grecia antigua, con híbridos como Sirena, Medusa, la Esfinge, el Minotauro, la Helena – símbolo de la belleza que Zeus armó condensando las beldades de diferentes modelos y que mucho tiene que ver con la mujer soñada por Erdosain: ya lo veremos; pasando por las imágenes monstruosas del Apocalipsis, hasta la Europa del s. XIX con *Frankenstein, or the modern Prometheus* (1818) de M. Shelley, o con Quasimodo, el campanero de *Notre-Dame de Paris* (1831) de V. Hugo; desde los pintores del Renacimiento italiano, como R. Sanzio, a algunos cuadros de F. Kahlo. Encuentra una de sus más acabadas expresiones en la literatura urbana porteña del 20, que demuestra y denuncia la ‘agresividad’ e ‘irregularidad’ de su referente histórico. *Los siete locos* es una suerte de exploración existencial porque es la Buenos Aires misma la que se nos revela en su cotidianidad y ‘trivialidad’. Aparece sobre todo su condición moderna, su realidad social, un panorama de la pequeña clase media de origen inmigratorio (de la que emergen deformidades morales y físicas) con sus sueños, su confusión ideológica, su falsa moral. En este sentido, el registro de nuestro texto *asume el desorden de la realidad común y corriente*.

⁷⁸ Dos anotaciones. Se considera *bello* lo que deriva de logros a nivel de conjunto, de una serie de intenciones apropiadas y de la ‘perfecta adecuación’ de la expresión a lo que se expresa. Y dos: quien se ha ocupado de exponer el debate entre una estética relacionada con lo bello en tanto realidad primera (sujeta a la influencia de Platón) y una estética construida sobre la idea de que su objeto es el arte (y no uno u otro concepto, deudora del pensamiento de Aristóteles) fue entre otros Souriau (1955 y 1956: 5-6).

Dicho esto, cuando *todavía* en el siglo XXI leo las siguientes palabras de Sandra Contreras referentes a la literatura de César Aira en relación con el gesto arltiano:

Se sabe: el escribir mal, en tanto se cifre allí el signo de una *disonancia* en relación con las formas establecidas, el signo de una ilegitimidad, circula “naturalmente”, esto es, como uno de los valores más representativos de nuestra cultura literaria. La versión definitiva de esta tradición – queremos decir, la que se nos ha impuesto con valor de “canon” en el específico contexto de la narrativa argentina contemporánea, y que tiene su punto de partida en la reivindicación de la escritura arltiana operada por la revista *Contorno* – puede encontrarse en el contracanon postulado por Ricardo Piglia en *Repiración artificial*: contra el pasado que clausura la *escritura perfecta* de Borges, el futuro que abre la *escritura mala* de Roberto Arlt (2004: 64),

me veo obligado a concluir, forzosamente, que aún en el 2005 detrás del problema de la “mala escritura” (o, más generalmente, de la “mala literatura”) hay un problema más amplio, que tiene también un valor de principio: aquello de la tolerabilidad en el arte de fenómenos que no responden a los imperativos de la estética de lo bello y de lo sublime; o, si se prefiere, la tolerabilidad de lo grotesco. Para parafrasearlo de manera aún más tajante – a pesar de la existencia de Borges y, correlativa e inversamente, de su ‘escritura perfecta’ –, si el escribir mal es uno de *los valores más representativos de la cultura literaria argentina*, entonces hay que terminar de tratarlo como un disvalor: una ‘disonancia’... Quiero decir, como *mala escritura* o *literatura* porque nos encontramos frente a una escritura y una literatura *excelentes*, pero de otro orden. Un valor, precisamente, tal como es lo feo respecto de lo bello; tal como es lo grotesco, que utiliza ambos para configurarse, que los usa y los modifica a un tiempo. En este sentido, podría decir que Arlt presupone a Borges, de la misma manera que *lo feo* supone lo bello. O, si se prefiere, para decirlo en términos macedonianos: “Y por cierto que hacer una *novela mala en falso* es más difícil que hacer la *buena en buena*. Y una vez más: que nos se las confunda” (1996: 13). En definitiva: como vemos, si bien tangencialmente en el caso de Contreras (cuyo artículo se refiere a Aira), los estudiosos siguen teniendo la costumbre de juzgar el sistema arltiano desde un punto de vista que no le es propio, apartándolo completamente del conjunto de la ‘acción grotesca’ *que es su vehículo*.

Y rumbo al final. Después de 1942, año de la muerte prematura de Arlt, e incluso hasta después de la aparición en 1950 de la biografía de Raúl Larra primero y luego de *Contorno*, la producción arltiana siguió padeciendo lecturas adversas; quiero decir, incapaces de valorar la novedad de un sistema literario en el que se intersecan – para decirlo rápidamente – elementos realistas y fantásticos y que, por lo tanto, se encontraba lejos de lo codificado en las letras argentinas hasta ese momento⁷⁹. Me refiero en primer lugar a la incorporación de nuevos ambientes: el espacio del campo se oblitera – *Zogoibi* y *Don Segundo Sombra* (ambos de 1926) cierran la época del paternalismo feudal y de la literatura gauchesca (Jitrik 1967: 95-108) – para dejar definitivamente lugar a la *urbe*. Pienso también en la representación de nuevos estratos sociales de origen inmigratorio, preferentemente marginales. En lugar del héroe romántico, protagonista único que polariza alrededor de sus acciones a los demás personajes, empiezan a circular el ladrón, la puta, el *cafishio*, el loco. Y por medio de su descalificación social, psicológica, económica se ponen en duda valores positivos como el trabajo (que sólo produce miseria) y su función ética, la moral, el matrimonio. Va de suyo: la sociedad emerge como un sistema en el que domina el estafador, el más

⁷⁹ Larra, desde una perspectiva estrechamente ligada al Partido Comunista, fue quien activó un proceso de recuperación de una obra y un autor que estaban circundadas de olvido. Poco después, si bien desde otra perspectiva, quien otorgó importancia a esa primera llamada de atención fue *Contorno*. Revista dirigida por los hermanos Ismael y David Viñas, que – a pesar de sus gestos juveniles – recuperó con éxito la producción arltiana, sobre todo a partir de la publicación de un número especial – el segundo – aparecido en mayo de 1954. Según uno de sus integrantes: “el Arlt que aparece ahí confirma, por un lado, la estrategia cultural del grupo y, por el otro, es visto como «significante», como espacio de significaciones, como «lo que tiene que ver con el proceso general de la literatura y la cultura argentinas», de las cuales deviene momento de excepción, representativo” (Jitrik 1980: 14).

brutal y el más cínico⁸⁰. Aludí también a la opción por la heterogeneidad lingüística que incluye una conmixtión de estilos típica de la novela por entregas del siglo XIX (*roman-feuilleton*) o del radio-teatro. A la multiplicidad prosopéica; a la intensidad y al patetismo; a la visión fragmentaria; a la técnica del *collage* derivada de las artes plásticas. O al privilegio – como en el expresionismo alemán o en la literatura existencialista – de la subjetividad, por medio de la que se revaloriza el realismo, gesto con el cual se marca distancia del esquematismo boedista. Es así que comparto la opinión de Prieto, quien reconoce la intersección de elementos realistas y fantásticos en la obra de un Arlt estimado como “realista pertinaz y hasta obseso, testigo del mundo apasionado e insobornable”, al afirmar que:

junto con una indiscutible voluntad de realismo, Arlt alimentaba una *fuerte tendencia a manifestarse con fórmulas en las que la fantasía juega alucinantes contrapuntos con la experiencia de lo real*. [...] elemento que *distorsiona*, a veces, la organización y el sentido general de la novela [...] La intromisión de *elementos fantásticos en una novela realista* [se refiere a *Los siete locos* y *Los lanzallamas* en tanto conjunto], la inusitada importancia que se concede a los mismos, y el afán de tratar los dos planos antinómicos con la misma técnica, contribuyen acaso a explicar la confusión que en el lector corriente suele provocar el conocimiento de esta novela; *esa sensación de que el mundo es una fantasmagoría* (1969: 86-87).

Lectura acertada. Se destaca el desconcierto provocado por la mezcla y hasta se hace hincapié en el ‘mundo como fantasmagoría’ en tanto mundo alejado, distanciado y por lo tanto deformado, estrategias propias de nuestra categoría. El único reparo que se le puede hacer es el de no llamar a la intersección por su nombre. Este acervo ‘absurdo’ que propicia desequilibrios, anula proporciones y mezcla contrarios posibilita la existencia de un arte ‘rabioso’, atormentado, y textos que provocan insomnio, ya que articulan risa y llanto, belleza y fealdad, lo humano y lo monstruoso, alucinaciones y sensateces. Arte destructor de las ordenaciones vigentes en los veinte porteños y semejante a la pintura renacentista italiana que, por no guardar relación *directa* con la realidad, empujó a sus contemporáneos a hablar de *sogni dei pittori*. Ésta como aquél provoca la perplejidad del espectador y da pie a sensaciones contradictorias: a nuestra sonrisa, consecuencia de las exageraciones, se le suma un sentimiento de alarma, producto del distanciamiento del mundo. A la sobreabundancia de estas novedades adjudico la mirada estrábica, cuando no la simple ceguera de la crítica especializada al considerar la literatura arltiana como “mala literatura” y a su código lingüístico como “mala escritura”.

Fijados los límites del problema y mi propuesta de lectura, antes de explicitarla quiero formular el concepto de lo grotesco en tanto categoría estética (su planteamiento teórico) para poder ubicar de forma pertinente lo dicho hasta aquí. Pero antes de dar el paso siguiente, una última consideración en cuanto a la zona alternativa. A pesar de la autoinclusión del mismo Arlt en el grupo de Boedo y de la pretensión de la crítica de considerarlo como un *punte* entre las tendencias de Boedo y Florida o como un *francotirador*, quiero decir, como una figura aislada que actúa individualmente, si el código que propone mi lectura y la individuación del *corpus* configurado no constituyen una equivocación, me corresponde afirmar que el autor de *Los siete locos* no ocupa un lugar aislado en el campo intelectual porteño del 20, porque figuras como las de los hermanos Discépolo en el teatro y en la música popular, de Mariani y González Tuñón en la cuentística, Olivari en la poesía y Scalabrini Ortiz en el ensayo, confirman exactamente lo contrario.

⁸⁰ Para el término ‘cinismo’ – que forma parte del vocabulario esencial arltiano – y su evolución semántica, *vide* el esclarecedor estudio de González (1996: 73-90). El crítico considera a Arlt un cínico a la antigua y estima, al contrario, que el escritor hace hablar y actuar a sus personajes como cínicos modernos, pero sin formular nunca un juicio moral acerca de sus conductas. En este sentido, según Pagni, lo que “caracteriza al desgarrado cínico moderno no es ya el ascetismo como método de acceso a la verdad liberadora y a una vida feliz [propias del cínico antiguo], sino la percepción del delito y el vicio como esencia de la naturaleza humana” (2001: 161-162).

SEGUNDA ENTRADA O LA OBSESIÓN

Planteamiento teórico de lo grotesco

*Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben.*
Wolfgang Goethe

Quand Pantagruel fut né, qui fut bien ébahi et *perplexe*? Ce fut Gargantua son père. Car, voyant d'un côté sa femme Badebec morte, et de l'autre son fils Pantagruel né, tant beau et tant grand, ne savait que dire ni que faire, et le *doute* qui troublait son entendement était à savoir s'il devait *pleurer* pour le deuil de sa femme, ou *rire* pour la joie de son fils.
François Rabelais

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.
Charles Baudelaire

Humillación desde arriba, seducción hacia abajo y *Arlt en el medio* padeciendo un *permanente tironeo*. Dije que en ese punto reside el núcleo del espacio literario de Arlt.
David Viñas

PALABRAS LIMINARES 'CORTAZARIANAS'

Como tantos otros libros, éste también es muchos libros. Frente a esta Segunda entrada u obsesión que marca *simultáneamente* mi libro y *Los siete locos*, el lector queda invitado a *elegir*. Después de haber recorrido el texto hasta aquí, puede optar por atravesar también esta entrada, donde me ocupo de configurar un planteamiento teórico de lo grotesco desde su descubrimiento (en tanto motivo ornamental) hasta el Romanticismo, que es cuando *el* grotesco se vuelve *lo* grotesco. En ese momento la palabra se vuelve *significativa*. O, si se prefiere, se especifica en tanto *estructura*. Para fundamentar el presente planteamiento, entre otros textos, recurrí a *Das Groteske* de Kayser y al insoslayable Bajtin con su *La cultura popular*. Textos que discuten la 'misma cosa', si bien llegan a una conclusión diversa. Donde el alemán ve distanciamiento, por ejemplo, el ruso ve acercamiento y dale que va. Todo esto como marco teórico. Como aplicación práctica, en algunas ocasiones, *Los siete locos*. Y aquí la segunda opción. Los textos más o menos largos suelen intimidar (como ciertas relaciones amorosas llevadas a cabo 'al margen de la ley': pienso en *Ecce Bombo* de Nanni Moretti), así que si el lector supone que "la presentacon (*sic*) del concepto de «grotesco» es innecesaria, puesto que no agrega nada a lo que ya se sabe"⁸¹, lo invito a considerar esta entrada equivalente a las tres vistosas estrellitas de *Rayuela*. Eventualmente, sin remordimientos (digo, si fuera el caso), puede saltar a la entrada sucesiva.

ESTADO DE LA SITUACIÓN

Distanciamiento. Es lo que, con la presente entrada, el lector experimentará en la práctica. Uno de los rasgos diferenciales más evidentes de lo grotesco. 'Distanciarse' delata algunas

⁸¹ Esta cita la tomo de un informe de lectura que me envió la revista *Iberoamericana* (Madrid-Frankfurt) por mail. En 2004 ofrecí un trabajo sobre Arlt y lo grotesco que fue rechazado.

equivalencias con otro verbo – *viajar* –, ya que nos alejaremos de la Buenos Aires de los años veinte para penetrar en un lugar textual de orden más general. En mayor o menor medida, ambos verbos expresan la dilatación de ‘espacio vacío’ entre un sujeto y un objeto. Significan la activación de un proceso que comporta modificar las categorías que hacen posible la orientación en el mundo. Viajar implica distanciarse de cosas y lugares que a uno le resultan familiares, de modo tal que éstos se modifican y, al ser mirados desde lejos, empiezan a volverse extraños. En este caso, el sujeto al cual apelo es usted – lector –, el objeto, la parte de este libro transitada hasta ahora y el espacio vacío, el que vendrá a interponerse entre ambos. En este nuevo lugar textual las categorías que han ido explicitándose en el anterior, y que han permitido nuestra orientación en esa zona alternativa perteneciente a la producción literaria de la década del veinte, serán temporalmente suspendidas. En este sentido, me alejaré tanto de la entonación empleada en la Primera entrada (para acercarme al del ‘tratado’: más abstracto), como del rumbo que en ella he trazado, para formular un planteamiento teórico de lo grotesco en tanto categoría estética. Gesto indispensable para volver, con el andamiaje conceptual necesario, sobre el *mapa de poder* que me ha servido para configurar la zona alternativa.

Este planteamiento es inevitable para ubicar de manera pertinente el *excursus* configurado en la entrada anterior y para formular las bases de la discusión teórica que encontrará su aplicación crítica en las páginas sucesivas, dedicadas al análisis de *Los siete locos*. En términos generales, esta exposición se hace necesaria por tres razones. Uno (para decirlo con el gran estudioso del carnaval y de la polifonía): “En el dominio de lo artístico es un patrimonio común el conocimiento del canon clásico, que nos sirve de guía hasta cierto punto en la actualidad; pero no ocurre lo mismo con el canon grotesco, que hace tiempo que ha dejado de ser comprensible o del que sólo tenemos una comprensión distorsionada” (Bajtín 1994: 33). Dos: para soslayar posibles críticas de los especialistas de la categoría, es decir, para tratar de evitar que los estudiosos de estética me acusen de definirla de manera generalizante. Pero también para obliterar la vaguedad conceptual de cierta porción de la crítica especializada a la hora de emplear la categoría en relación con la obra arltiana o con expresiones literarias aledañas⁸². Y tres: hay un motivo de índole diversa que también lo requiere. Muchas de las categorías pertenecientes a la estética, en ocasiones, se emplean en un sentido ahistórico y con esta utilización se significan fenómenos distintos respecto a aquellos señalados con un sentido histórico. En el caso de *grotesco*, su uso ahistórico se ha difundido hasta tal punto que el lenguaje común le hace abandonar su estatuto de categoría para convertirlo en un sustantivo o un adjetivo que poco – o casi nada – tienen que ver con su alcance y su significado históricos. Si buscamos una definición del adjetivo en cualquier diccionario de la lengua española veremos que generalmente se hace hincapié en ciertas sensaciones psíquicas o significados que conciernen lo ‘ridículo’, lo ‘extravagante’, lo ‘irregular’, lo ‘chocante’, lo ‘burlesco’ o ‘caricaturesco’, lo ‘grosero’ o algo que, sin más, delata mal gusto. Ante estas sinonimias más o menos pertinentes, conviene recordar que si bien registran ciertos aspectos o rasgos diferenciadores de lo grotesco en tanto categoría, *ninguna* representa ni agota su alcance. Por todas estas razones, entonces, se precisa un planteamiento teórico y el esfuerzo para comprender nuestra categoría desde un punto de vista estético.

Para una caracterización y configuración de lo *grotesco* intentaré establecer una periodización lo más satisfactoria posible. Ésta abarcará un período de tiempo que va desde el descubrimiento de un motivo ornamental antiguo, en ocasión de algunas excavaciones hechas principalmente en Roma (fines del siglo XV), hasta un movimiento ideológico-cultural que modificó radicalmente toda la cultura europea: el Romanticismo. Dentro de éste me concentraré en dos figuras centrales de la revolución romántica – F. Schlegel y V. Hugo – porque sus reflexiones contribuyeron a sistematizar lo grotesco en tanto estructura. Creo que así se logrará entender adecuadamente el alcance de ciertas características (pertenecientes no sólo al ámbito literario) que he explicitado

⁸² Con esta afirmación me refiero, entre otros, a los siguientes textos, aunque sin cuestionar el valor de sus propuestas generales: Moriando Kulikowaki (1993), Troiano (1974, 1976, 1978, 1979, 1985, 1987), Zubieta (1987: cap. III).

someramente en correspondencia con la zona alternativa y que hallaremos profusamente en la segunda obra arltiana.

Hechas estas salvedades, es el momento de abordar una breve discusión sobre qué es la estética, de qué se ocupa y cuáles son las categorías que la definen; o, mejor dicho, cuál es su utilidad. ¿Por qué? Porque nuestra categoría no es explicable de por sí, si no se la contextualiza en el ámbito de la ‘ciencia del arte’.

LA ‘CIENCIA DEL ARTE’ Y SUS CATEGORÍAS

En *La conquista de América* y a propósito del *Diario* de Colón referente a los últimos meses de 1492 y a la naturaleza descubierta en el nuevo continente, Todorov dice que el almirante se “olvida de sus interpretaciones y su búsqueda de ganancia, para reiterar incansablemente aquello que *no sirve para nada*, que *no lleva a nada*, y que por lo tanto sólo puede ser repetido: la *belleza*” (2003: 33). Cristóforo fija su atención en lo que le provoca *placer*. Pero, ¿qué sucede si tomamos distancia de lo *bello* y de los rasgos que cooperan en su definición, tal como simetría, armonía, regularidad, equilibrio, proporción y medida? ¿El fin del objeto observado sigue siendo provocar placer y suscitar deseo? Para decirlo con la terminología de Rosenkranz, alejándonos llegamos “al lado de sombra de la figura luminosa de lo bello” (2004: 97. La trad. es mía). Quiero decir, a lo que *sigue siendo* bello en ausencia de sus características: lo *feo*. Momento fundamental de la reflexión estética porque ya no se privilegia lo *bello* como punto de referencia exclusivo. Fundamental, además, porque lo repugnante en arte también tiene la capacidad de atraernos, a pesar de no poseer los atributos propios de su contrario. Si lo *bello* despierta sentimientos tales como placer, fascinación, atracción, encanto, lo *feo* produce rechazo, sentimientos de molestia, desagrado, menosprecio y hasta hostilidad. No por la falta de orden sino por la creación de *otro* orden. Como vemos, a partir de las sensaciones que despiertan, *bello* y *feo* se nos presentan como dos conceptos que *algo* tienen que ver con la sociedad argentina preinmigratoria a la que aludí en la entrada anterior. Ese *algo* es una calidad: el estatismo (entendido como inmovilidad de lo estático). Se trata de conceptos capaces de sugerir positividad o negatividad de sentimientos. No se abren sobre el ‘espacio de la duda’ y, por medio de los objetos que los ponen en escena, no dejan en el espectador ningún sentimiento de perplejidad. Entonces, las representaciones artísticas que los ‘tematizan’ nos dejan (in)satisfechos o (in)tranquilos. Pero, ¿qué sucede si lo bello se manifiesta *en* lo feo, o al revés? ¿Qué sucede si se conjugan? Se determina la existencia de una unidad que, paradójicamente (o no tanto), se desdobra. Quiero decir, se acuña *una unidad doble* – compleja, contradictoria, y *para nada* estática, tal como aquella de las imágenes materiales y corpóreas señalada por Bajtin (1994: 29) – y con ésta un ‘brote’ estético. Elementos de índole diversa, o pertenecientes a ámbitos diversos, a la hora de mezclarse *minimizan* sus peculiaridades para que éstas se *confundan* (de modo semi-oculto) con aquéllas de los demás. En este sentido, minimizar y confundir son dos verbos que ponen de manifiesto ese ‘brote’ estético que es un principio epistemológico nuevo. Se acuña un concepto cuya existencia descansa en la mezcla y en la deformidad. Ubicado entre las categorías producto de un ‘hibridaje’ suscita, simultáneamente, cierto “temor cosquilleante” junto con un “humorismo satánico” o “risa infernal”, entendida como tétrica y maligna (Bajtin 1994: 42-45; Kayser 2004). Penetramos, así, en el espacio de lo *grotesco*.

Bello, feo, grotesco... pertenecen a la estética general. Para poder evaluar y entender las problemáticas inherentes a estos conceptos es necesario entrar en el espacio circunscripto por esta disciplina filosófica. La estética, desde un punto de vista etimológico, se refiere propiamente a la doctrina del conocimiento sensible, a la facultad de *percibir con los sentidos* (el verbo *aisthánomai* quiere decir “sentir a través de las percepciones físicas”). Esta disciplina se ocupa de estudiar los conceptos que he introducido hasta aquí, aunque más que de conceptos hay que hablar de categorías. De hecho, tanto lo *bello*, como lo *feo* o lo *grotesco*, entre muchas otras que integran un sistema abierto habilitado para acoger otras nuevas, son *categorías estéticas* (Milani 1991). Se trata de nociones esenciales que caracterizan las reflexiones sobre el universo de las artes, al tiempo que

revelan sus estructuras profundas. Las categorías son instrumentos de la filosofía y tienen una relación directa con la ‘vida estética’. Pueden considerarse como el signo de la realidad y del valor que ésta adquiere en el campo de la sensibilidad humana y de las realizaciones artísticas. No es posible razonar sin establecer un *sistema de valores* y por esta razón precisamos las categorías estéticas. Quiero decir, ellas permiten que nos pronunciemos acerca del hecho artístico. Entonces, las categorías sirven para señalar y explorar las riquezas de la sensibilidad estética. Representan una manera de apreciar (y nos ofrecen pautas para orientarnos en) el mundo del arte. Por medio de ellas, la estética se constituye en tanto forma del pensamiento reflexivo.

Pero, ¿qué son exactamente las categorías estéticas, cuál es su significado y, sobre todo, cuál su utilidad? El término, de origen griego (*katēgoría*), fue usado por Aristóteles para indicar las diferentes clases del ser o las varias clases de predicados que pueden referirse a cualquier objeto. A pesar de poder calificar y ser capaces de representar *cualquier objeto*, ellas son un número determinado y exiguo: el ser, la cantidad, la calidad, la relación, el lugar, el tiempo, la situación, el estado, la acción, la pasión. Cada concepto es obtenido de la experiencia por abstracción. Ellos constituyen *la base de todos los saberes*. Entonces, el término *categoría* concierne las propiedades más generales que se pueden atribuir a cualquier cosa.

Trasladándonos al ámbito de la estética: para poder juzgar, conocer y orientarnos en el espacio del arte es imprescindible conocer sus categorías. Su conjunto completa y enriquece la proposición de una estética como ‘ciencia de las formas’. Ellas median entre nosotros y la representación artística. Constituyen una especie de *interface* entre el receptor y las obras de arte. Son configuraciones ‘ideativas’, resultado del vínculo entre los modos que caracterizan los hechos estéticos (presentes en las obras) y nuestra capacidad de percibirlos, ordenarlos y nombrarlos. No obstante la heterogeneidad de las formas y las materias, descubrimos siempre condiciones, temas y motivos que se repiten, más allá del sujeto o del arte en cuestión. Estas constancias de aspectos conforman las categorías. Por eso es posible hablar de la manifestación de una misma categoría en expresiones artísticas cuyos lenguajes son diversos, como la literatura o la pintura (que en más de una ocasión usaré a modo de aclaración). El objeto estético es un objeto construido. Resulta de una combinación de datos y de posibilidades que pueden abstraerse para confluir en una estructura, un ‘molde’ general – la categoría, justamente – que representa a todos los especímenes de la misma especie. El ‘molde’, cuya configuración constituye el objeto de esta sección, es de tipo plural, ya que se trata de un concepto cuya ubicación se sitúa “dentro de las formas de la risa y el llanto” (De Diego 1986: 61). De aquí que los epígrafes que abren esta entrada – de *Faust*, *Gargantua et Pantagruel*, *Les fleurs du mal* y “El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo” – ofrezcan al lector una descripción que, aunque superficialmente, da cuenta de sus ‘declinaciones’ más generales. Una síntesis que expresa la unión del ataúd y el primer sollozo, de la fascinación suscitada ante cosas repugnantes y de un descenso al infierno sin horror. Esto es: pulseada que se juega entre dos o más puntas. En este movimiento el lugar de (des)equilibrio implica un estado de transformación. En definitiva, un resumen de lo que el padre del simbolismo llamó *risa satánica*. Risa que alterna con el llanto. Sensaciones provocadas por la belleza simultánea de la fealdad, por lo humano que contrapuntea lo monstruoso o por la barriga de una vieja grávida⁸³. Estos son, entre muchos otros, polos entre los cuales nuestra categoría *oscila*. Porque ella, como diría Enrique, tiene “la tediosa resignación de un péndulo” (González Tuñón 2006: 75). Esa misma resignación que un texto pionero sobre el grotesco criollo sintetiza de la manera siguiente (en el que, además, se deslinda la categoría de otro concepto que le es afín: la tragicomedia):

lo grotesco [consiste en] la tensión entre lo cómico y lo dramático o aterrador [...]. Esta fusión debe estar dada en tal forma que nunca alcance a ser resuelta dentro de la obra [...]. La idea que nutre a la tragicomedia

⁸³ Frase que resulta por demás gráfica: panza y arrugas o fertilidad y esterilidad, correlativamente. Extremos que lo grotesco siempre conjuga y que recuerdan el concepto de la *nuda vita*, creado por el paradigma biopolítico de lo moderno: el campo de exterminio. *Nuda vita*: algo que no es ni vida ni muerte o que es vida y muerte al mismo tiempo; una vida que ya no es la del resto de los mortales, pero que todavía no es muerte, y que de hecho al terminar con ella – matar – no se está exactamente dando muerte (Agamben 1995).

es la de que el mundo y la vida no son enteramente cómicos, ni enteramente trágicos. Lo que hoy es carnaval mañana es un valle de lágrimas. Es decir, el “ríe hoy que llorarás mañana” [...]. El grotesco *implica una visión mucho más inquietante* en ese aspecto: la vida es las dos cosas a la vez, sin posibilidades de aislar un aspecto de otro; los dos extremos se condicionan mutuamente (Kaiser-Lenoir 1977: 34-35).

UN NUEVO TIPO DE PINTURA Y SU DIFUSIÓN

Encuentro otra fisura, entro en otro pliegue y palpo como se debe. En el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, leo:

Gruta, 1433. Del napolitano antiguo o siciliano *grutta* (s. XV en italiano *grotta*) que viene del latín vulgar *crūpta* y del latín *crypta*, y éste del griego *krýte*: bóveda subterránea; o *cripta*, derivado de *krytō*: yo oculto. Derivados: *grotesco*, hacia 1550 (*grutesco*) del italiano *grottesco*, dicho propiamente de un adorno caprichoso que remeda lo tosco de las grutas, con menudas conchas y animales que en ellas se crían, más tarde con figuras de quimeras y follajes, de donde luego “extravagante”, “ridículo” (Corominas 1976).

Las variaciones etimológicas interesan menos respecto de lo que anota esta entrada. En ella el adjetivo ‘grotesco’ se registra como referente a una pintura ornamental de tipo parietal descubierta en las grutas de la *Domus aurea Neronis*. Se alude también, si bien no explícitamente, a que ésta comunica libertad de fantasía (adorno caprichoso), cierta exageración, acumulación desordenada, alteración de los principios naturales y estados intermedios de transformación. Características debidas a los elementos de índole diversa que se conjugan con vistas a confluir en un mismo conjunto. Estos motivos arbitrarios propios del periodo arcaico del arte ornamental en cuestión, serán también constitutivos de lo grotesco en tanto categoría. El término *grotesco* deriva del italiano *grottesca*, e inicialmente se refiere a un motivo ornamental antiguo en boga a partir de la segunda mitad de 1400 hasta 1700. Modelo pictórico en el cual aparecen elementos pertenecientes al mundo humano o figuras humanas que cumplen la función de columnas, sostenidas, a su vez, por los cálices de flores. Arquitraves y frontones se presentan bajo la forma de ramas de árboles o caprichosos entretejidos de follaje, flores, zarcillos, a los que se añaden figuras estrafalarias, animales fantásticos, motivos estilizados. Nos encontramos frente a elementos decorativos pertenecientes a una pintura parietal que aparecen ‘naturalmente’ imposibles y fuera de la razón. Resaltan ciertas incongruencias entre las figuras, que en sí son inexplicables y persiguen un significado que trasciende todo límite racional y natural. Ponen en escena la anulación de las proporciones naturales (éste es su carácter hiperbólico), fomentan el desequilibrio y, sobre todo, mezclan contrarios. Se trata de expresiones imprevisibles y libres que se presentan como el resultado de una *anomalía*. Podrían definirse como el *lugar de encuentro* entre la fantasía y el juicio, la razón y el arbitrio. En este sentido, su carácter es visionario o irreal (pese a que entre sus constituyentes aparezcan elementos derivados de una realidad conocida), y nada separa lo natural de lo ‘sobrenatural’. Esta condición determina la existencia de un equilibrio pasajero e inestable (la *oscilación* a la que aludí anteriormente) entre entidades diversas. Para explicitar aún más las características de estas decoraciones, a los rasgos ya mencionados puedo añadir las ‘leyes’ que según Chastel las especifican:

la negación del espacio y la fusión de las especies, la falta de fuerza de gravedad de las formas y la proliferación insolente de *híbridos*. Primeramente un mundo vertical enteramente definido por el juego gráfico, *sin espesor ni peso*, mezcla de rigor y de inconsistencia que *hacía pensar en el sueño*. En este vacío lineal maravillosamente articulado, formas semivegetales, semianimales, figuras “sin nombre”, brotan y *se confunden* (1989: 17. La trad. es mía).

Más adelante retomaré algunos de los elementos brindados por esta ampliación significativa pero, de momento, ya es posible colegir que nos encontramos frente a una configuración *ambivalente* porque conjuga variedad y extrañeza, que nos obliga a fluctuar entre ordenaciones de tipo diverso, que se reflejan la una en la otra. Arte combinatorio que pone en escena la fusión de lo incompatible, estos entramados nos obligan a *transitar* de un mundo a otro sin establecer

prioridades. Se trata de conjuntos en donde ningún elemento posee más trascendencia que otro y en donde entre ellos se establecen relaciones contrastantes, antagonismos fugaces, tipologías opuestas que se enredan con vistas a formar *universos sin acabar*. Entonces, nos encontramos frente a la configuración de sistemas en los que cada componente se enreda mutuamente y subsiste sin colonialismos ni imperialismos con los demás. Al decir de Kayser, asistimos a un “Wechselsystem” (2004: 120), porque cada elemento asesina a su vecino, siendo asesinado por él al mismo tiempo. Para empezar a aludir a una obra – *Le quattro stagioni*, más bien, *L'autunno* –, a la que apelaré en más de una ocasión para puntualizar mis reflexiones, el dominio vegetal, que coopera a formar un rostro, ‘asesina’ (o empieza a metamorfosearse, sin concluir, en) el aspecto humano, el cual, en un proceso circular, ‘absorbe’ al primero. Se genera así una especie de fuerza centrífuga que posibilita la *no asimilación* entre órdenes diversos y la existencia de un *estado intermedio de transformación*. Se trata de un proceso *ambivalente*, intrínsecamente contradictorio. El asesinato recíproco determina el arranque de algo novedoso e inédito que, en el caso de Arcimboldo, no es ni cara ni fruta, sino ambas ordenaciones al mismo tiempo. De todos modos, para dar cuenta de los rasgos mencionados hasta aquí y para que lo dicho no adquiriera un perfil demasiado abstracto, sugiero que se mire detenidamente (con más atención que el ‘simple vistazo’ que en general se le dedica) la tapa del libro, ya que nos proporciona una ‘idea visual’ de lo que acabo de señalar.

Decía: en su significado originario el término *grotesco* se refiere a las grutas de la Roma imperial descubiertas durante el Humanismo en el Esquilino, en donde se halló una fórmula de decoración ‘inédita’ (o, mejor dicho, olvidada). En Italia los primeros ‘teóricos’ que le prestaron atención, ya en la época manierista, fueron Giorgio Vasari en *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori architetti italiani* (1550) y Benvenuto Cellini en la *Vita* (1558-1566). El primero dio cuenta de su ubicación y su función, de la probable intencionalidad de los creadores y de la *supuesta* falta de regla compositiva; mientras que el otro dio razón del porqué de su nombre⁸⁴:

Le grottesche sono una spezie di pittura licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi per *ornamenti di vani*, dove in alcuni luoghi *non stava bene altro che cose in aria*; per il che facevano in quelle tutte sconciature di mostri per astrattezza della natura e per gricciolo e *ghiribizzo degli artefici*, i quali fanno in quelle cose *senza alcuna regola*, apiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, a un uomo le gambe di gru (Vasari 1966: vol. I, 143).

Queste *grottesche* hanno acquistato questo nome dai moderni, per essersi trovate in certe *caverne della terra in Roma* dagli studiosi, le quali caverne anticamente erano camere, stufe, studii, sale e altre cotai cose. Questi studiosi trovandole in *luoghi cavernosi*, per essere alzato dagli antichi in qua il terreno e restate quelle in basso, e perché il vocabulo chiama quei luoghi bassi in Roma, *grotte*; da questo si acquistorno il nome di *grottesche* (Cellini 1985: cap. XXXI, p. 154).

Los estudiosos a los que alude el segundo extracto son algunos pintores italianos renacentistas, en cuyas obras este ornamento, que deriva el nombre de su ubicación, proliferó notablemente. Su presencia abunda en la pintura del siglo XVI. Entre la primera y la segunda década de dicho siglo se asiste a una reorganización del sistema proporcionado por la ornamentaria grotesca gracias a la intervención de Raffaello Sanzio y Giovanni da Udine. En los planos de los pilastros de las logias papales del Vaticano ellos reprodujeron, experimentando también

⁸⁴ Por lo que concierne a la *falta de regla compositiva*, cabe anotar que, en general, las obras de arte que se estructuran gracias a lo grotesco fácilmente pueden inducir a cometer este error. O sea, dan la impresión de ser producto, para decirlo parafraseando a Arlt, de una ‘imaginación alocada’ o de presentarse como conjuntos que se configuran mezclando, acumulando y deformando elementos de índole diversa sin respetar ley alguna. O, si se prefiere, sin tener el *menor proyecto compositivo*. Como veremos en la entrada siguiente, referente a *Los siete locos*, éste también, en tanto texto grotesco, empujó a algunos críticos a afirmar que en él reina una *falta de planteamiento lógico* porque los ingredientes que pone en escena *parecen* acaecer y entrelazarse sin ton ni son. Sin embargo, esto no es así. Para mencionar nuevamente a Arcimboldo, resulta evidente que amontonando fruta al azar en el espacio de la propia cocina no se obtiene *L'autunno*, sino una fuente colmada de verduras.

combinaciones inéditas, algunos motivos de las grutas de Nerón. En todo caso, corresponde anotar que en las pinturas renacentistas los motivos derivados de las grutas no ocupaban el lugar central de la representación, sino que invadían y proliferaban en la periferia visual (cornisas, zócalos, bóvedas), en donde se articulaban fragmentos, detalles. Se usaban para el relleno de los márgenes de la escena y su función era la de exaltar (embellecer) las peculiaridades del núcleo central, ocupado casi siempre por una imagen de tipo religioso. Anoto esta peculiaridad porque el siglo XVI, si bien rescató estos motivos, los mantuvo en un segundo plano. Su función estaba supeditada a soluciones artísticas que todavía privilegiaban principios normativos como simetría, armonía de colores, regularidad de proporciones, unidad espacial, coherencia de la composición, etc. Marcas propias de ese sistema que, para decirlo con Hauser, exalta “el acuerdo lógico entre cada parte de un todo, la armonía de las relaciones que se expresa en números, el ritmo matemático de la composición, la desaparición de las contradicciones en las relaciones entre las figuras y el espacio, y entre cada una de sus partes” (2002: vol. II, 16. La trad. es mía). La ornamentaria grotesca había hecho su ingreso en las artes, pero todavía el canon estético clásico (en el sentido de ‘estilo ideal’) era imperante. De todos modos, el proceso de su puesta en duda había sido activado.

DE LA GRUTA AL CIELO

Decía que Raffaello reproduce los motivos propios de las grutas, pero que experimenta también combinaciones inéditas. Es gracias a éstas que la ornamentaria en cuestión se propala también con el nombre de *raffaelesca*. Esto es posible apreciarlo en uno de los cuartos de los Museos Vaticanos: la *Stanza della Segnatura* (1508-1511). Allí la bóveda está dividida en cuatro secciones dedicadas a las facultades del espíritu – filosofía, teología, poesía y justicia –, representadas por medio de alegorías femeninas. Cada escena se encuentra contorneada por los motivos derivados de las grutas, pero la novedad reside en que sus peculiaridades son hiperbolizadas. Las diferencias entre el mundo animal y el mundo vegetal están definitivamente destruidas, al tiempo que se presenta una extravagante vinculación de ingredientes entre los cuales no hay relación alguna. Entonces, la *raffaelesca*, si bien fraguada a partir de los estímulos recibidos de la antigüedad, al exagerar sus características, determina la clara emergencia de otro rasgo capital: la *desjerarquización*. Entendida como desvalorización de jerarquías, será también propia de lo grotesco en tanto categoría. *Desjerarquizar* significa anular o suspender las clasificaciones ‘naturales’ a las que nos acostumbra el mundo circundante, la tradición o la simple rutina. Correlativa e inversamente, este nuevo rasgo implica otros, como la destrucción de la simetría, la arbitrariedad de las proporciones y las contradicciones en la visión espacial. Se anula el antiguo ‘estilo’ de la calma, en el sentido de que los principios estáticos son llevados a una dinámica de vértigos y las ordenaciones de la naturaleza, respetuosas de las leyes de la estática, a las fronteras de lo absurdo⁸⁵. Frente a lo insólito que estos conjuntos ornamentales entrañan, podría suponerse que nos encontramos ante un mundo de orden meramente ‘fantástico’, pero Kayser argumenta que (y con esto empieza un carraspeo prolongado), para el Renacimiento, la palabra grotesco encerraba:

nicht nur etwas Spielerisch-Heiteres, Unbeschwert-Phantastisches, sondern zugleich etwas Beklemmendes, Unheimliches angesichts einer Welt, in der die Ordnungen unserer Wirklichkeit aufgehoben waren: die der klaren Trennung zwischen den Bereichen des Gerätehaften, des Pflanzlichen, des Tierischen und des Menschlichen, die der Statik, die der Symmetrie, die der natürlichen Größenordnung (2004: 22).

El crítico pone de manifiesto que en el arte ornamental de Raffaello, así como en aquél de los demás pintores renacentistas (en cuyos espacios periféricos se imitaba el modelo ‘neroniano’), el elemento juguetón, que parece primar, de hecho alterna (delatándolo y ocultándolo al mismo tiempo) con otro. Este elemento *otro* es de tipo ‘demoníaco’, entendido como lúgubre, siniestro o macabro.

⁸⁵ La estática es esa parte de la mecánica que estudia los principios de equilibrio de las fuerzas. Con ‘estática absurda’ me refiero a que, por ejemplo, en *L'autunno*, una pesada cabeza compuesta por frutas otoñales es sostenida por una especie de barril que se mantiene en pie gracias a una sutil rama de mimbre que lo circunda.

Ambos, el elemento fantástico y la oscuridad nocturnal, conforman un universo que ya no está cerrado, sino que constituye “den dunkeln, unheimlichen Untergrund zu einer helleren, streng geordneten Welt” (Kayser 2004: 22). Un universo que logra ser tal porque responde a esa lógica que Bajtin llama *de las permutaciones* de lo alto y de lo bajo – “lógica original de las cosas al «revés»” (1994: 16) –, porque fuerza la unión de lo separado, aúna en sí el contraste indisoluble entre opuestos, como – para seguir citando, esta vez a un O. Paz que se refiere a Quevedo – “vida y muerte, u ojo de la cara y ojo del culo” (1969: 33). Se trata de sistemas cuya característica es ser dispersos, contradictorios y, por lo tanto, *abiertos*. O, si se prefiere, los procesos que en ellos se inauguran *nunca alcanzan una culminación*. El verdadero grotesco no puede ser concluido ni coherente ni estático, muy al contrario:

se esfuerza por expresar en sus imágenes la evolución, el crecimiento, *la constante imperfección* de la existencia: sus imágenes contienen *los dos polos* de la evolución, el sentido del vaivén existencial, de la muerte y el nacimiento; describe *dos cuerpos en el interior de uno*, el brote y la división de la célula viva (Bajtin 1994: 52-53).

Su verdadera naturaleza es la expresión de la plenitud *contradictoria y dual* de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase *indispensable*, inseparable de la *afirmación*, del nacimiento de algo nuevo y mejor (ibid.: 62).

(Lo que acabo de condensar, lo encontraremos eminentemente representado en *Los siete locos*). El correlato más cercano de este mundo podemos encontrarlo en los sueños. Estos suprimen las conexiones reales instaurando entre sus ingredientes una relación ‘abstracta’, a pesar de que esos mismos ingredientes se nos presentan con un agudo verismo. En este sentido, no es casual que la otra formulación surgida en el siglo XVI para nombrar los grotescos es: “mezcla de rigor e inconsistencia que *hacía pensar en el sueño*” (Chastel 1989: 17. La trad. es mía). Sueños o, si se prefiere, *sogni dei pittori*. Esto se explica porque tanto el espacio periférico de la pintura renacentista como el de los sueños destruyen las ordenaciones a las que estamos acostumbrados. Ambos hacen fallar las categorías de nuestra orientación en el mundo para hacernos participar de otras cuya condición de existencia es distinta. Esto provoca un ‘abismo’ allí donde pensábamos que podía avanzarse con toda seguridad. Entonces, vemos cómo lo fantástico que parece primar en la pintura italiana renacentista no es su (único) aspecto definitorio. De todas maneras, para que lo señalado por Kayser en el penúltimo pasaje sea reconocido como parte integrante y fundamental de lo grotesco, habrá que esperar el final de ese proceso decisivo que de término concreto (grotescos ornamentales) lo convirtió en palabra significativa: en categoría. Para ello deberán pasar tres siglos más.

LA INVASIÓN DEL CENTRO Y LA EXPANSIÓN DEL CONCEPTO

A pesar de que mi recorrido delata aún cierta parcialidad, ya es posible percatarse de que las pinturas mencionadas hasta aquí ponen en escena complejas redes semánticas y que el concepto de grotesco puede ser empleado para caracterizar tanto una modalidad, como un estilo o un sentido creador. En este nuevo apartado me propongo mostrar cómo a partir de mediados del siglo XVI nuestro concepto se expande tanto visual como geográficamente.

Visual. Si con los pintores renacentistas los motivos derivados de las grutas ocupaban los márgenes y su función era de relleno, con las composiciones de Arcimboldo, en el Manierismo, asistimos a una invasión del centro de la representación. Con él desaparece un mundo: el de la periferia visual reservado a los grotescos ornamentales. Se activa un proceso de nomadismo que los conduce a constituirse en núcleo de la imagen. Los valores espaciales, entonces, modifican su signo. Si allí había dispersión aquí hay hacinamiento. El espacio se economiza. El pintor, ya en época de plena madurez artística, en la corte imperial de los Habsburgo (Praga), pintó una serie en que la “fealdad [...] supera a todas las bellezas” (Kriegeskorte 2002: 32). Con estas palabras se hace

hincapié en ese principio epistemológico que disuelve la regularidad y la armonía del arte clásico, sustituyendo a su norma universal caracteres más sugestivos y subjetivos. Ese principio en el que lo bello se manifiesta *en lo feo*. A saber, el grotesco de *Le quattro stagioni* (1573).

Hacer esta parada en Arcimboldo no constituye un gesto fortuito. Como se verá en más de una ocasión, me referiré a *L'autunno* como ‘analogía pictórica’ de *Los siete locos*. Para demostrar que las características propias del primero coinciden con los rasgos que he anotado hasta aquí referentes a los grotescos ornamentales, citaré algunos versos de Gregorio Comanini (contemporáneo del pintor). En un poema de alabanza al cuadro *Vertunno*⁸⁶, el gesto apelativo hace que el lector se sienta interpelado. El yo lírico echa mano por ese intermedio a una experiencia aparentemente compartida y le devela al lector “el secreto del nuevo arte” archimboldesco: criterio de construcción dúplice, modalidad combinatoria que opera en varios planos al mismo tiempo. Sus versos ‘traducen’ el cuadro en palabras, dando cuenta de la confusión vigente entre ordenaciones diversas, del aspecto polimorfo y la ‘unidad doble’ de una figura modelada siguiendo la regla compositiva de las *Estaciones*. Más allá de esto, lo inédito que el poema reseña (y que más adelante me ocuparé de explicitar en relación con *Los siete locos*) son las sensaciones que una obra grotesca suscita en el espectador:

Seas quien seas, mires donde mires / mi rara y extraña figura / tus labios sonríen / y todo tu rostro derrama hilaridad. / A la vista de tanta impetuosidad [...] / No te das cuenta al mirarme / De la fealdad que me hace sentir bello. / Tampoco sabes cómo la fealdad / puede superar a toda belleza. / Soy polimorfo y sin embargo uno / y las cosas más variadas se reflejan en mi rostro [...] / El atrevido contrario de Júpiter / fue feliz en esta obra / al escoger del campo / mil flores, mil frutos / y crear así la naturaleza / de esta feliz mezcla / también trenzando una corona / y confundiéndonos con los miembros [...] / mi apariencia es monstruosa / mis cualidades íntimas son venerables / dando la imagen de un rey. / Dime si estás dispuesto a reconocer lo que encubro (Kriegeskorte 2002: 46-47).

La sonrisa surge frente a una representación armónica cuya *apariencia*, paradójicamente (o no tanto), es monstruosa. En este sentido, contrariamente a la hilaridad reseñada por Comanini, la sonrisa no puede ser franca o contagiosa porque ese *aparecer* delata o encubre siempre otra cosa. Otras cualidades, a las que apunta la pregunta afirmativa: “Dime si estás dispuesto a reconocer lo que encubro”. *Vertunno*, como las *Estaciones*, hace reír escandalizando y es por esto que la sonrisa que provoca en el espectador no es convulsiva ni ensordecedora. La otra cualidad que *Vertunno* (re)vela produce cierto temor. Su aspecto es desencajado, una protesta contra la forma bella; un manifiesto que, en su apariencia caótica, tiene algo de agresivo y de autodestructor. Me adelanto: la identidad de una obra de arte grotesca posee siempre (por lo menos) dos ciudadanías, dos ‘pasaportes’ y se expresa ‘hablando dos lenguas’. Es más, las conjuga simultáneamente. En el caso de *Vertunno*: un organismo ‘vivo’ que aglutina lo que es vegetal y lo humano, y que suscita sentimientos contradictorios. Mezcla y acumulación de ingredientes de índole diversa no atañen sólo a la regla compositiva de la obra, a su modalidad, sino también a las *vivencias psíquicas que suscita* en quién se enfrenta a ella.

La serie de las *Estaciones* – que a la hora de explicitar el análisis de *Los siete locos* permitirá entender de manera intuitiva mis aseveraciones –, está compuesta por cuatro cabezas presentadas de perfil. Cada una de ellas, está configurada a partir de vegetales pertenecientes a las estaciones del año. Son ‘retratos’ producidos a partir de una combinatoria de imágenes que se disponen con miras a modelar otra figura, cuya identidad nada tiene que ver con aquéllas que la constituyen⁸⁷.

⁸⁶ Divinidad romana responsable de la vegetación y la metamorfosis. Arcimboldo dedicó a Rodolfo II un cuadro en el que el emperador aparece ‘en la piel’ (en la fruta) de esta divinidad, frontalmente y de medio cuerpo. Su figura resulta de la mezcla y combinación de hortalizas, flores y frutos propios de las cuatro estaciones del año. Y dos: pese a mi intención de acceder al original en italiano de Comanini, esto me fue imposible. Por lo tanto, y para que no se pierda un aporte significativo para mi argumentación, lo cito en español, tal como aparece en Kriegeskorte (2002).

⁸⁷ Cuando hablo de *combinatoria* me refiero a una disposición en la que los elementos de base son un número fijo y de naturaleza definida.

Considerando que el principio estructural es común a toda la serie (como también a *Vertunno*), para evitar la dispersión, sólo me detendré en *L'autunno*. Las observaciones referentes a este cuadro pueden considerarse pertinentes también para los demás.

Visto desde cierta distancia, *L'autunno* nos presenta el rostro de un hombre que bosqueja una sonrisa. Al acercarnos, sin embargo, lo descubrimos configurado por la acumulación turbulenta y la mezcla de un mismo atributo: un sinfín de vegetales, pintados de manera naturalista. Acumulación y mezcla determinan la emergencia de otro rasgo, la *deformación* de las proporciones; quiero decir, la pérdida o suspensión de la identidad. Hay un constante vaivén entre una identidad natural y otra humana. En efecto, hortalizas rosadas despiertan la ilusión de piel, una mezcla multicolor de uvas y hojas, el pelo. La nariz es una pera, la oreja, un hongo. Aquí se pone en escena la *transición* u *oscilación* (términos básicos con lo que nos cruzaremos en más de una ocasión) de cara humana a formas vegetales, de manera que se puede transitar de un ordenamiento al otro sin interrupciones y sin que uno (lo vegetal) prevalezca sobre el otro (lo humano). Nos encontramos frente la multiplicidad que coexiste en una unidad. Es la configuración de un sistema plural, compacto y denso, portador de una singular riqueza significativa porque la transición de una ordenación a la otra es similar a la figura de un ocho, cerrada pero infinitamente recorrible en todas las direcciones. Abierta, por lo tanto. Arcimboldo utiliza todas las especies de flores, hortalizas, cepas y plantas propias de las diferentes estaciones del año para obtener figuras antropomorfas. Cada forma natural está ejecutada cuidadosamente y posee el mismo valor compositivo que las demás (aquí también se desvalorizan las jerarquías), para que todas mantengan en el detalle sus peculiaridades de objeto individual. Pero, al mismo tiempo, cada individualidad logra articularse con el resto, como en un mosaico. Lo similar se vincula entre sí determinando una concordia entre los elementos con vistas a configurar una forma mayor y *diversamente significativa*. (Y aunque todavía no se patentiza, estoy hablando menos de Arcimboldo que de Arlt). En las *Estaciones*, el microcosmos del detalle o del objeto vegetal contribuye a construir el macrocosmos del perfil, y viceversa. De este modo, el perfil establece una relación innegable con los vegetales y comparte sus propiedades (ya que lo configuran), pero también los rechaza (ya que su índole es distinta). Desde ya: pulseada entre dos puntas. Con Arcimboldo el naturalismo o, dicho en términos filosóficos, el 'dogmatismo ingenuo' renacentista, su 'teoría reproductiva' de orden mimético, puesta en acto en el centro de la representación, se oblitera. Así, el arte ya no imita a la naturaleza, sino que crea *como* ella.

Como en Arlt (en el entramado de sus obras), en Arcimboldo hay un constante juego dual de (des)articulaciones. Cada ingrediente participa simultáneamente de dos ordenaciones distintas. En los retratos mencionados – desde la *micromirada* –, cada vegetal, tautológicamente, es un vegetal. Y, como se sabe, toda tautología es nítida y tranquilizadora, pero su eficacia (aparente) nos encierra en un círculo vicioso. Y aquí se necesita avanzar. Entonces, ese mismo vegetal – pero esta vez desde la *macromirada* –, en el ámbito del cuadro, se resemantiza. Se hace otra cosa. Adquiere las peculiaridades de una porción perteneciente a una cara humana. O, si se prefiere, la combinación de detalles 'veristas' colabora a formar un conjunto 'fantástico'. Por lo que atañe a *Los siete locos*, veremos cómo esta organización se manifiesta, entre otras, a nivel genérico. Y anticipo lo que veremos detenidamente en la Tercera entrada: nuestro texto se organiza bajo el principio de impugnación del género que, según la crítica ortodoxa, lo posibilita. Se trata de un objeto que se construye con lo que desarticula, ubicándose, casi paradójicamente, sin ubicarse, en la frontera de géneros que comparten 'algo', pero que son profundamente diversos. En él se da una convivencia genérica que determina la existencia de un género plural: novela integrada por fragmentos autosuficientes y estéticamente autónomos.

Geográficamente. Como decía al comienzo del este apartado, a partir de mediados del siglo XVI nuestro concepto sufre también una expansión geográfica. Ésta, en su reverso, comporta una variación significativa y una diversificación gramatical.

En lo referente a la expansión, cabe decir que el arte ornamental antiguo de Italia empieza a propagarse a otros países europeos. El grotresco cruza los Alpes y sus motivos empiezan a aparecer

en trabajos de imprenta, utensilios y alhajas. Junto con esta propagación se determina la aceptación del nombre en su variante sustantiva – *el grotesco* –, casi siempre en plural: suele hablarse de *grottesche*. Como reconoce Kayser: “In dieser Form, als Substantiv also, als feste Bezeichnung für etwas Gegenständliches, dringt es überallhin und lebt es fort” (2004: 25). Al lado del sustantivo aparece también el adjetivo – *grotesco/a* –, que se refiere al rasgo más característico de lo que más adelante será reconocido como categoría: lo *monstruoso*, entendido como extraño, no natural, mezcla de dominios diversos. El adjetivo anota la confusión de dominios y, por consiguiente, la alteración de las ordenaciones naturales. La cualidad que representa se limita a expresar lo desordenado y lo desproporcionado. En este sentido, la palabra *grotesco/a* registra o se refiere a rasgos estimados todavía negativamente.

Con el paso al siglo XVII el adjetivo empieza a desvincularse de un objeto concreto (la pintura parietal definida por el sustantivo) y es entonces cuando su carácter valorativo se expande. Nuestra palabra, en tanto adjetivo, empieza a indicar y *significar* algo más o algo diverso respecto de las pinturas parietales encontradas en Italia: “Schon als Bezeichnung dafür war ja eine gewisse Lockerung von dem Gegenständlichen der Grotte eingetreten” (Kayser 2004: 27). Con el paso de un siglo a otro, nuestro concepto sufre no solamente una transformación a nivel de categoría gramatical, sino también (y sobre todo) una ampliación a nivel de significado. Ya no sólo indica cierta ornamentaria parietal sino que es posible aplicar el concepto a otras expresiones estéticas (como ciertas figuras chinescas), cuyos rasgos diferenciadores se asemejan o tienen que ver con la pintura italiana a causa de “ihrer Vermischung der Bereiche, der Monstruosität in den Elementen, der Verkehrung der Ordnungen und Proportionen” (ibid.: 30). El concepto se expande y, alcanzando otras formas artísticas, se generaliza. Entonces, ese proceso de transformación en categoría estética (que implica el pasaje de *el grotesco* a *lo grotesco*) al cual aludí anteriormente, y que encontrará su culminación en el Romanticismo, sigue vigente, pero todavía el uso del término se restringe a uno de muchos aspectos posibles: lo *insólito* capaz de suscitar una risa despreocupada. El adjetivo no registra todavía el aspecto *macabro* que, conjugándose con el otro, provoca en el espectador cierto temor, inquietud o resentimiento. De todos modos, a pesar de su parcialidad, la aparición del adjetivo hace que se superen los límites semánticos establecidos por el sustantivo. Esta nueva categoría gramatical *modifica la relación del sustantivo con la realidad*. *Grotesco/a*, en tanto adjetivo, se ha alejado de la pintura ornamental parietal para referirse, finalmente, a otra(s) cosa(s). Será la revolución romántica la que posibilitará englobar en la misma categoría gramatical también el aspecto siniestro; y es gracias a ella que *el grotesco* y *grotesco/a* confluirán en *lo grotesco* (en tanto categoría). Insisto: será con el Romanticismo que se acuñará la categoría estética.

DESBROZAR LOS CONTORNOS: LA EMERGENCIA DE LA CARICATURA

Con los siglos XVI y XVII el concepto adquiere características más definidas, pero es en el siglo siguiente cuando se empieza a asistir a un primer esfuerzo teórico para definir mejor sus contornos. En las reflexiones artísticas del siglo XVIII nuestro concepto adquiere un lugar más central gracias a la atención que se le presta a un principio que determinó una reorientación de la estética: la caricatura. Ésta, según Baudelaire, es el constituyente de toda expresión artística porque todo arte – a la hora de representar – deforma. Entonces, todo arte procede como la caricatura (Baudelaire 1996: 129 *et passim*; 2001: parte V). En términos generales, se trata de una forma artística que propone una reproducción de la realidad, llevada a cabo exagerando determinados rasgos. Es una imitación hiperbólica que resulta por acentuación de algunos rasgos específicos de la cosa imitada⁸⁸. Reproduce, pues, un modelo exaltando alguna(s) cualidad(es) con la fuerza de una obsesión. Es así cómo, cristalizando unos pocos elementos aislados, logra captar la esencia del todo

⁸⁸ Al usar el adjetivo *hiperbólico*, estoy pensando en la definición de hipérbole proporcionada por H. Lausberg: “La *hypérbole* es una amplificación creciente aplicada a los *verba singula*, y precisamente con clara intención alienante que trasciende la verosimilitud”. Sirve para “la evocación patética de afectos en el público” y para “la provocación afectiva de representaciones que superan la realidad” (1983: 46).

que representa. Uno. Y dos: si bien en la mayor parte de los casos se trata de representaciones cómicas o satíricas (que pueden llegar hasta la crueldad), en ellas lo representado no aparece de manera bonita. Es así, por vinculación con la caricatura, cómo nuestro concepto adquiere un contorno más claro. Con la irrupción de ésta se sufre una modificación importante en el ámbito de la estética. Si hasta ese entonces dicha disciplina orientaba y caracterizaba sus reflexiones desde el punto de vista de las ‘modalidades de lo bello’, quiero decir, se consideraba el arte como la representación *idealizante* de la naturaleza, con el siglo XVIII el dominio excluyente de lo estético empieza a perder su rol central⁸⁹. Con la *época de la razón* se rompen los esquemas poéticos y normativos de tipo aristotélico como la imitación, la reproducción, la creación. Tocaré al siglo siguiente hacerlos estallar hasta sus últimas consecuencias. Para decirlo de otra manera: lo bello ya no se considera como la única estructura de lo existente, ya que la ‘desconveniencia’ reclama su espacio y empieza a ocuparlo con la caricatura. Wieland intentó su sistematización en pintura, formulando una tipología de lo caricaturesco en *Unterredungen mit dem Pfarrer von* ^{XXX} (1775). Allí distinguió tres tipos de caricatura que pueden identificarse parafraseándolas de la manera siguiente⁹⁰:

1. ‘las realistas’: donde se reproduce la deformidad del objeto tal cual se presenta en la realidad;
2. ‘las realistas exageradas’: donde se deforma, voluntariamente y con una finalidad precisa, uno o algunos rasgos del objeto representado, pero procediendo de una manera realista, para que la representación mantenga las peculiaridades generales del original y pueda ser reconocible;
3. ‘las grotescas o fantásticas’: *en donde lo representado no mantiene ninguna relación estable con la realidad*. A saber, para figurar lo que se quiere representar se recurre a lo sobrenatural, a lo absurdo de manera tal que lo representado ya no conserva ninguna marca de semejanza o verdad con su objeto. Según Wieland, operando de esta manera, exagerando hasta llegar a lo absurdo (hasta la *irrealidad*, hubiera dicho Olivari), lo que dichas representaciones despiertan en el espectador son: carcajadas, repugnancia y sorpresa ante estas configuraciones monstruosas.

Me detengo en el último tipo. Wieland coloca nuestro concepto cerca de la caricatura y, a raíz de las sensaciones que registra, parece vincularlo también con lo cómico y lo satírico. Con la comicidad por su capacidad para representar – por medio de aspectos defectuosos, deformes o insólitos – la realidad física o los comportamientos sociales del hombre como ridículos o hilarantes. Y con la sátira por su carácter polémico, crítico-moralizador o irónico. Tanto la comicidad como la sátira tienen como objeto la representación de la realidad cotidiana (deformada) en algunos de sus infinitos aspectos serio-cómicos⁹¹. Pero más allá de estos vínculos tal vez menos evidentes, el aspecto flagrante que Wieland evidencia en los grotescos es el de *no mantener relación con la realidad*. Los estima como expresiones en las que se desbaratan las ordenaciones naturales del mundo circundante, de lo conocido y por esta razón los considera absurdos. En lo que se refiere a este último punto, Kayser añade a la argumentación de Wieland una idea estimulante: *la relación que lo grotesco entraña con respecto a nuestro mundo*. Haciendo hincapié en los efectos psíquicos que suele suscitar, nuestro teórico asevera (va otro carraspeo):

mehrere und offensichtlich widersprüchliche Empfindungen werden erweckt, ein Lächeln über die Deformationen, ein Ekel über das Grausige, Monströse an sich, als Grundgefühl aber [...] ein Erstaunen, ein Grauen, eine ratlose Beklommenheit, wenn die Welt aus den Fugen geht und wir keinen Halt mehr finden. [...] Indem wir nämlich das Erstaunen als ratlose Beklommenheit vor dem Zerbrechen der Welt deuten, bekommt das Groteske einen untergründigen Bezug zu unserer Wirklichkeit und einen Gehalt an “Wahrheit”, obwohl es sich für Wieland gerade von aller Wahrheit im Sinne von Naturähnlichkeit gelöst hatte (Kayser 2004: 32).

⁸⁹ “Idealizzare vuol dire rappresentare un soggetto non così come esso è nella realtà, ma *come dovrebbe essere* in accordo con una norma astratta, emendandolo cioè da tutte le sue particolarità che sono anche deviazioni dal canone fissato” (D’Angelo 1997: 128).

⁹⁰ Para la siguiente tripartición sigo a Kayser (2004: cap. II).

⁹¹ Por otra parte, la sátira (como lo grotesco) funda su existencia en la conmixtión de ingredientes diversos porque rompe con las convenciones de los distintos géneros elevados (la épica, la tragedia, etc.) y mezcla con prepotencia ciertas palabras ironizadas con expresiones plebeyas, tonos, estilemas y metros de naturaleza variada.

Resumiendo. Wieland ve lo grotesco como *ajeno a la realidad*, producto subjetivo fraguado por una imaginación indómita y turbulenta, que en vez de proceder por analogía respecto del objeto representado, elige la vía de la diferencia y la desigualdad. Kayser, por su parte, advierte en él un contenido más profundo. Una vinculación estrecha con lo que desbarata – las ordenaciones dominantes de nuestro mundo – porque se configura a partir de ellas. Es así que el estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es la seguridad de nuestro mundo la que se pone en entredicho o, si se prefiere, es esa seguridad la que prueba ser nada más que apariencia. Desbaratar nuestro mundo significa tomarlo en consideración, conocerlo. Es así cómo lo grotesco, al desarticularlo lo reordena y lo resignifica. Por el derecho, si al efectuar estas operaciones lo destruye, por el revés, también es cierto que lo patentiza. Se trata de un mecanismo que tiene algo que ver con el plagio. A través de él es posible apropiarse (si bien no exclusivamente) de ideas ajenas, por medio de una reformulación frástica, en la que, a pesar de los corrimientos más o menos ostentosos respecto del original, se pueden compulsar siempre ciertas huellas que delatan la presencia del código originario, perteneciente al texto primero. En este sentido, lo grotesco designa todo hecho estético en el cual se pone en escena una realidad *otra* – cuyo rostro monstruoso nos resistimos a reconocer, a causa de la hipertrofia, la hipérbole y la mezcla de elementos diversos. También es cierto, sin embargo, que en él es identificable la presencia de elementos preexistentes y pertenecientes a una realidad inmediata y conocida, a pesar de que ésta resulta algo forzada. Es así cómo se establece esa relación que Wieland negaba. Entonces, el ‘carozo’ de la cuestión:

Die groteske Welt ist unsere Welt – und ist es nicht. Das mit dem Lächeln gemischte Grauen hat seinem Grund eben in der Erfahrung, dass unsere vertraute und scheinbar in fester Ordnung ruhende Welt sich unter dem Einbruch abgründiger Mächte *verfremdet*, aus den Fugen und Formen gerät und sich in ihren Ordnungen auflöst (Kayser 2004: 38).

A pesar de que el apartado que sigue ofrecerá al lector pistas acerca de si el grotesco se presenta como nuestro mundo que ha perdido sus proporciones (como cree Kayser) o si es ajeno a la realidad y nada más que subjetivo (como cree Wieland), por ahora no explicitaré tajantemente mi inclinación entre una de las dos opciones, cosa que haré en el apartado titulado “Incursión en la pintura o un ejemplo anecdótico”. De momento, estimo pertinente abordar un poco más de cerca las sensaciones provocadas por las obras que se organizan en torno a lo grotesco. Por lo tanto, lo consideraré desde el punto de mira de la sensibilidad del receptor.

LOS EFECTOS PSÍQUICOS Y UN PRIMER ACERCAMIENTO A ARLT

Que quede claro (aunque ya lo dije en más de una ocasión): siendo el grotesco un concepto de carácter plural y su unidad, *doble*, como veremos, los efectos psíquicos que despierta por medio de la obra de arte que se configura gracias a él, no son unívocos. Sino ambivalentes, como la *risa carnavalesca* reseñada por Bajtin que, si por el derecho es jocosa y llena de alborozo, por el revés (*simultáneamente*) es burlesca, sarcástica, “niega y afirma, amortaja y resucita” (1994: 17).

Para llevar a cabo este *acercamiento*, paradójicamente (o no tanto), tomaré en consideración un nuevo rasgo constitutivo introducido por el último fragmento extractado de Kayser. *Distanciamiento*: *Verfremdung*. El verbo alemán *verfremden* suele traducirse en castellano como *extrañar* y el sustantivo derivado, *Verfremdung*, como *extrañamiento* (o *alienación*). Este sustantivo, quiero decir, el efecto de sentir la novedad de algo echando de menos lo que nos es habitual, parece remitir al concepto de *ostranenie* del objeto (esencial para el proceder artístico) introducido por V. Šklovski y que forma parte del aparataje teórico de los formalistas rusos. Šklovski – en un ensayo de 1917: “El arte como procedimiento” – describe ese efecto de *volver extraño, desfamiliarizar* al lector de sus percepciones habituales. Para él, por ejemplo, Tolstoi lo consigue al hablar de un sofá en los términos en que lo haría una persona que nunca hubiera visto un sofá, y no sospechara sus posibles usos (AA. VV. 2000: 73-94). A pesar de la pertinencia de la traducción, prefiero usar el

término *distanciamiento* porque un mundo *extraño* (frente al cual no sabemos cómo reaccionar) es un mundo como visto desde lejos; separación que nos *impide* orientarnos en lo que estamos viendo.

Como vimos con Kayser, el mundo grotesco *es y no es* el nuestro a causa de los contrastes estridentes que conjuga. El efecto inmediato de esta combinación es el *distanciamiento* de cualquier referente concreto. Esto es, lo conocido se aleja de sí mismo para definirse de otra manera. Nuestro mundo, conocido y tranquilo, sufre un cambio de signo. O, si se prefiere, ya no es percibido como ‘natural’ e inmutable. Empieza a desquiciarse y las fisuras que se abren sugieren (aluden a) inestabilidad y desequilibrio. A las que se puede asociar los significados de ruptura, cambio, catástrofe inminente (que amenaza caída y destrucción, pero también salvación). Va de suyo: se determina una situación ambigua. Es así cómo se nos proporciona la impresión de que nuestro mundo está a punto de desintegrarse, pero sin llegar jamás al estallido final en tanto que estado extremo⁹². Se suspenden las ordenaciones a las cuales estamos acostumbrados, fallan las categorías gracias a las que nos orientamos y, como consecuencia, empezamos a participar de otras que suscitan nuestro rechazo, cuya condición de existencia es distinta. Entonces, el grotesco hace añicos la realidad pero se configura, justamente, con lo que desarma: las cosas pertenecientes al ámbito de lo conocido. Y a la hora de forzar la unión de lo separado y distanciar lo familiar, pone en escena la distorsión, nos ‘vende’ la ilusión de haber inventado lo más inverosímil. Si trato de mirar desde más cerca lo que veo es que el grotesco determina la formación de un universo que delata cierto tipo de orden, nos hace creer en él y cuando menos lo esperamos nos propone la emergencia de *otro* orden. La irrupción de este último disuelve el equilibrio primero junto con sus ordenaciones. Es así cómo surge la *ostranenie* šklovskiana o la *Verfremdung* de Kayser. Un ejemplo elocuente en el que un orden establecido sufre la irrupción violenta de otro ajeno podemos encontrarla en un pequeño texto – “Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo” – perteneciente a *Historias de cronopios y de famas* (Cortázar 1981: 13). Aquí, luego de una serie de seis ejemplos, se nos presenta uno en donde aparecen un enfermo y un médico. Después de la consulta, el enfermo se siente alentado, hasta feliz, porque el médico, por medio de un conjunto de reglas ordenadas, racionales y científicas, lo tranquiliza. Le informa que en una semana estará bien. Así se construye un universo con un primer orden y su relativo equilibrio. Pero cuando el paciente, sentado en un sillón, entrevé que el médico lleva puestas unas *medias de mujer*, sobreviene el *miedo* anunciado por Cortázar. Las medias constituyen el segundo orden que irrumpe de manera violenta y disuelve el equilibrio primero junto con sus ordenaciones. En el caso específico, y para asignar etiquetas, lo irracional a la hora de sobreponerse a lo racional, suspende parcialmente su existencia, transformándolo en otra cosa. Nos encontramos frente al mecanismo fundamental del grotesco: nuestro mundo rutinario, ordenado y tranquilo, de pronto entra en un proceso de demolición, inquietándonos. A la comodidad inicial se impone el miedo ante una realidad en la que no encontramos apoyo alguno. Así se da vida a situaciones sorprendidas por lo extrañas, cuya lógica no es la de los elementos asociados sino una de otro tipo. Casi una a-lógica. Ésta determina en el receptor cierta inestabilidad, sentimientos contrastantes en la medida en que se decreta un ‘estilo’ “capaz de crear un mundo titubeante entre realidad e irrealdad” (Spitzer 1948: 17. La trad. es mía). Frente a tamaño evento el espectador experimenta cierta desorientación. Por ejemplo, de la confusión de dominios entre lo humano y lo vegetal surge lo *monstruoso*, pero se trata de un monstruoso que no infunde temor, *o no solamente* esa sensación, porque nos empuja también a la risa. Por cierto, no a una despreocupada y contagiosa, sino a una nerviosa. Por esta razón, más pertinente que ‘monstruoso’ es hablar de *desproporción* por lo desordenado o por el *orden invertido* que se pone en escena. Al respecto, Bajtin hablaría de

⁹² Al margen, pero no marginal: como ya dije, grotesco (concepto y categoría: marcados respectivamente por los artículos el / lo) rechaza las situaciones extremas. Privilegia los estados intermedios de transformación. Inaugura o promueve la activación de algo que no se cumple, sino que queda en una situación de *intermediaridad*. (Uso este sustantivo, que vinculo con el adjetivo *intermedio* y no con *intermediario*, para indicar el *proceso* – y no un estado firme e invariable – que nunca llega a concretarse). Su dominio es lo provisional, en el sentido de lo hecho a medias. Por esta razón, cualquier tipo de extremismo se ubica siempre fuera de su radio de acción. Como veremos, esta condición necesaria y suficiente, satisfecha por *Los siete locos* es sistemáticamente obliterada por su supuesta continuación, *Los lanzallamas*.

‘carnavalesco’ o ‘carnavalización’, en el sentido de “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción [verdad] dominante, la abolición *provisional de las relaciones jerárquicas*, privilegios, reglas y tabúes” (1994: 15). A saber, de *mundo al revés*, de subversión de las normas u ordenaciones establecidas durante el resto del año, notando la convivencia de elementos críticos y cómicos en una manifestación excepcional de la cultura popular europea (aunque no exclusivamente).

Abriendo el ángulo de toma. Desorientación o efecto distanciador producido por una ironía solapada que se vuelve sarcasmo y por un humor teñido de socarronería. Ambos, lejos de estimular la sonrisa, promueven un sentimiento de angustia. Condición ésta que despierta efectos psíquicos particulares o, mejor dicho, sensaciones de orden contradictorio: la sonrisa frente a las exageraciones o a las marcas burlescas, a la que de pronto se sobrepone un estremecimiento debido a las deformidades. Entonces, lo que en un principio es un sentimiento franco y contagioso pronto se vuelve angustioso y a la comodidad se le suma una desconfianza ante un ‘lugar’ en el que no logramos orientarnos. Esto sucede porque se nos priva de la seguridad que nos inspira nuestra imagen del mundo. Imagen respaldada por la protección ofrecida por la lógica y la sensatez. En definitiva, a causa de los contrastes estridentes del mundo grotesco, lo que experimentamos es un sentimiento de *perplejidad*, de duda acerca de lo que sucede y de cómo reaccionar frente a ello. Se trata, para decirlo con las palabras que Kayser usa para referirse al *Satyros* de Goethe, de sensaciones “an denen uns der Boden fortgezogen wird und sich in das Lächeln ein leises Grauen angesichts der Verfremdung der Welt mischt” (2004: 48).

Para evitar el extravío teórico o para tratar de no desligar demasiado lo dicho del recorrido que aquí propongo, vincularé las últimas apreciaciones con *Los siete locos*. El lector, en un primer acercamiento, puede sentir un profundo sentimiento trágico, provocado por las desventuras del protagonista. Éstas, entre otras, pueden ser la pérdida de su trabajo (“La sorpresa”, 7), el hecho de que lo abandone su mujer, que decide fugarse con su amante (“El humillado”, 54), la humillación física que le inflige el primo de su esposa (“La bofetada”, 72), o aquella verbal, a cargo del farmacéutico y exegeta de la Biblia, Ergueta (“Un hombre extraño”, 17). Ese sentimiento trágico alterna con la hilaridad ocasionada por los proyectos extravagantes y las creaciones inéditas (cuando no inútiles) del Erdosain inventor: la rosa de cobre como ornamento para sombreros de señora construida por unos amigos suyos – los Espila, para quienes la flor constituye una esperanza de salir de la miseria – (“El Astrólogo”, 33; “Los Espila”, 206 *et passim*)⁹³; o la tintorería para perros “que lanzaría al mercado canes de pelambre teñida de azul eléctrico, bulldogs verdes, lebreles violetas, foxterriers lilas [...], perritas con arabescos como tapices persas” (“Incoherencias”, 106)⁹⁴. Dicha hilaridad se renueva al explicitarse la función de la red prostibularia,

⁹³ La opinión que aquí expreso en relación con la rosa en tanto ingrediente cómico (trato de imaginar una señora con un sombrero ‘embellecido’ por una flor muerta y se me antoja semejante a la mueca pintada de un payaso que hace reír) no concuerda con la de Rivera. Él ve en esa flor un “símbolo *dramático* de la impotencia, de una deliberada voluntad de mistificación” (1986: 63), porque la considera en términos de logro y fracaso. Quiero decir, según el crítico sería un ingrediente dramático porque la rosa “ha sido «quemada» por las estrías de cianato de cobre que atacaban su baño de níquel. Una *rosa de oro* hubiese sido quizá el símbolo perfecto del logro *absoluto*” (ibid. El subrayado es del autor). Estimo esta articulación insatisfactoria por lo abusiva, ya que la flor no es presentada como un fracaso: “En el miserable cuchitril la *maravillosa* flor metálica esfoliaba sus pétalos bermejos. El temblor de la llama de la lámpara de acetileno hacía jugar una transparencia roja, *como si la flor se animara de una botánica vida*, que ya estaba quemada por los ácidos y que constituía su alma. [...] Remo examinó nuevamente la rosa de cobre, *admirando su perfección*. Cada pétalo rojo era casi transparente, y bajo la película metálica se distinguía apenas la forma nervada del pétalo natural” (“Los Espila”, 210-211).

⁹⁴ Esta inclinación de Erdosain pone de manifiesto la emergencia de otra expresión de lo grotesco. Arlt, con una mezcla desprolija, conjuga elementos pertenecientes a ámbitos diversos. En la rosa se intersecan el gusto decadente por lo artificial con algunos sinónimos de tecnologización – tales como modernidad, fábrica, automatización. Esta última componente, por otra parte, delata la exaltación del mundo tecnológico moderno. Ese mundo que Arlt, profusamente, pone en escena en sus textos por medio de la acumulación de laboratorios de electrotecnia, ondas electromagnéticas, rayos Beta, transporte inalámbrico de energía, procedimientos galvanoplásticos, fórmulas científicas. La búsqueda de lo

cuyo fin es costear la Sociedad fraguada por el Astrólogo, pero se transforma en sonrisa algo preocupada al exhibirse el *núcleo ideológico* de la Sociedad misma. Y antes de avanzar sobre la configuración ideológica del núcleo mentado, sobre las sensaciones que despierta en el lector, no quiero dejar de señalar quiénes son los integrantes de la logia y quiénes, sus motores propulsores. De paso, me gustaría recordar también que esa misma Sociedad es el eje central alrededor del cual se articula una parte importante de la historia de *Los siete locos*, y sin el cual no habría ‘devenir’ narrativo⁹⁵.

Exclusivo círculo de discusión, logia integrada por seres frustrados: la Sociedad secreta “constituye el marco en el que Arlt puede presentar la problemática individual de sus figuras novelescas, su crisis de identidad social, como problema de un grupo” (Koczauer 1987: 26). Ella, entonces, aglutina un grupo social alejado y aislado de los procesos sociales, y que se podría definir como *grupo de intelectuales*. Derivo esta definición de la ya mentada Koczauer, pero mientras ella deja transparentar que *todos* los integrantes de la logia son intelectuales:

los protagonistas son intelectuales en el sentido de que *todos ellos* intentan trascender la mera existencia material, sea a través de un invento, una idea, un proyecto, una ilusión, sea a través del acceso a “tierras nuevas”. *Cada uno* de estos pensadores, soñadores, inventores y genios, proyecta una empresa que de ninguna manera es coordinable con los principios capitalistas con los que funciona la sociedad moderna. Sin oficio, sin matrimonio ni familia, sin asociación, club o partido, estos protagonistas viven separados de las instituciones sociales integradoras (ibid.: 21 *et passim*),

yo creo que este calificativo le atañe solamente a *los dos protagonistas* de la historia: Remo Erdosain y Alberto Lezin. Sin explayarme ahora sobre el concepto y la función del intelectual de manera cabal – que me alejarían del presente derrotero –, me limitaré a definirlos como tales porque son los únicos que poseen una ‘voluntad constructiva’. Esto es, desarrollan una actividad de pensamiento con vistas a elaborar un sistema de signos y una visión del mundo, cuyo fin es tomar distancia (y, en su revés, ejercer cierta crítica) de la sociedad en que viven. Sin embargo, se trata de intelectuales hartamente diferentes. Para calificar deslindando. Alberto es lo que podría tildar de intelectual ‘académico clásico’, en el sentido de que opera en y desde su ‘torre de marfil’. El único instrumento que blande para incidir en el universo ficcional es su propia palabra, que constituye su *praxis* (entendida como acción y compromiso). Actúa por medio de su relato pero no concreta nada. Es así que él *es* su propio discurso. Su palabra lo conforma en tanto personaje. En efecto, Lezin no es sino una colección de accidentes de lenguaje: constituye, ni más ni menos, un ejemplar estilístico. La fascinación que produce su discurso explica su rol (que retomaré dentro de poco) de eje relacional entre los demás personajes en su ‘academia’ suburbana. Remo, en cambio, puede ser tildado de intelectual ‘militante’, en el sentido de *comprometido*. Pero no en la acepción francesa de *engagé*, que indica el servicio a un partido que impone sus directivas (o, en su defecto, una iglesia con sus dogmas, o un estado con su propia política). Más bien – siguiendo las propuestas de N. Bobbio (1971: cap. III) –, utilizo *comprometido* para referirme a ese sujeto que encarna el espíritu crítico, el sembrador de dudas (propias y ajenas) que reflexiona continuamente. En una palabra, el hereje por vocación. Uno. Y dos: él es el intelectual que detenta (exhibe) los conocimientos de la ciencia, esos mismos que le proporcionarán la capacidad de planear una fábrica de gas fosgeno. La conjunción de ambos – Remo más Alberto – arma lo que sería la figura de un “intelectual orgánico”: orgánico a esa ‘clase’ conformada por la Sociedad secreta toda, que forma parte de un bloque

‘raro’ se conjuga con lo ‘nuevo’, con destrezas no tradicionales o, como dice Sarlo, con un “saber hacer” de tipo práctico – *la tecnología* –, cuya función “no se circunscribe sólo a sus aplicaciones utilitarias, sino que proporciona *inspiración estética* al mismo tiempo que escenarios donde se despliegan nuevos sistemas de objetos” (Sarlo 1997: 16; también, Juárez 2004: 19-27).

⁹⁵ Uso el verbo *devenir* a falta de uno mejor (por eso lo entrecomillo), ya que, como se verá en la próxima entrada, *Los siete locos* practica una ficción del detenimiento narrativo. O, si se prefiere, en nuestro texto *no hay acción*. Por lo menos en términos clásicos: actuar u obrar con el fin de producir un efecto o un acto que altere una situación dada para la consecución de un fin. Términos que me ocuparé de discutir más adelante.

histórico-social y que quiere (en tanto planteo hipotético) construir un mundo nuevo. Digo esto y apelo a esa definición gramsciana que formula las pautas de lo que es (o debe ser) un intelectual orgánico: aquél que por su preparación cultural y sus capacidades analíticas constituye la mente directora y organizadora de un movimiento, una institución, un grupo político o social (Gramsci 2001: Q. 19, 1933/34).

El proyecto de Alberto más Remo concierne básicamente al plan de una colonia revolucionaria y a la formulación de un sistema ideológico audaz. Es a través de él que se llevaría a cabo una revolución social, hecho que implicaría fundar un nuevo tipo de sociedad. En este sentido, la Sociedad (cuya ‘torre de marfil’ está ubicada geográfica e ‘institucionalmente’ en Temperley⁹⁶) representa el lugar donde los personajes arltianos pueden soñar y planear la rebelión en contra de su medio social. Para todos sus integrantes, ella se propone como el espacio de la no-marginación, lugar clandestino y compensatorio que les brinda la ilusión de alcanzar influencias, reconocimiento y la ubicación que les son negadas en la sociedad capitalista en la que se sienten alienados. Esto, incluso cuando algunos no creen en su éxito. Me refiero al Rufián Melancólico. Él integra el círculo porque no consigue instalarse de manera satisfactoria ni en esa sociedad ni en esa ciudad en las que se desenvuelve como ‘cafishio’ y que lo aburren profundamente. Sentimiento señalado por él mismo en un diálogo con Erdosain:

–[Haffner] En esta ciudad *se aburre todo el mundo*. Ayer lo vi al Astrólogo. [...] estaba un poco preocupado. Ese hombre va a terminar mal.

–[Erdosain] ¿Le parece?

–Sí... piensa demasiadas cosas a la vez. [...] yo he tratado de interesarme por lo que él planea... en el fondo le seré sincero, *nada me interesa. Me aburro. Me aburro horriblemente. Estoy «seco» de «escolazo», de putas y de filósofos de café. Aquí no hay absolutamente nada que hacer.*

–¿Usted no era profesor de matemáticas?

–Sí..., ¿pero qué tiene que ver el profesorado con el aburrimiento? ¿O usted cree que puedo divertirme extrayendo raíces? (*sic*) Usted sabe por qué el «cafiscio» se juega toda la plata que la mujer trabaja? *Porque se aburre*. Sí, de aburrido. No hay hombre más «seco» que el «fioca» (“El sentido religioso de la vida”, 324).

Entonces, Haffner busca en la Sociedad a alguien que se le asemeje para poder entretenerse y conversar. Pero cuando se le ofrece el cargo de Jefe de los Prostíbulos (durante una reunión de la logia en la que se deciden los cargos de los futuros cabecillas), lo rechaza tajantemente:

–¿A cuántas ascienden por el momento las células?

–Son cuatro. Yo estaré encargado de todo –continuó el Astrólogo. –Vd., Erdosain, Jefe de Industrias; el Buscador de Oro, –un joven que estaba en el ángulo de la mesa, inclinó la cabeza– tendrá a su cargo las Colonias y las Minas; el Mayor ramificará nuestra sociedad en el ejército, y Haffner será el Jefe de los Prostíbulos.

Haffner se levantó exclamando:

–Perdón... yo no seré jefe de nada. *Estoy aquí como podría estar en cualquier parte*. Lo único que hago en obsequio de Vds. es darles un presupuesto y nada más. Si les molesto me puedo retirar (“La farsa”, 159).

El cafiolo melancólico es el personaje que de manera patente hace emerger su escepticismo acerca del proyecto societario y, sobre todo, quien nos ofrece una ‘perspectiva realista’ de los acontecimientos. Quiero decir: no cree en el Astrólogo ni mucho menos en el éxito de la Sociedad, y con su opinión formula un juicio de valor sobre los hechos y las demás figuras novelescas. Participa en las pocas sesiones de la logia en calidad de informante y cuando su aburrimiento estalla también en ese ámbito, se va sin vacilar⁹⁷. Presenciamos el *ex abrupto* con el que marca una diferencia tajante entre un *yo* y un *ustedes*:

⁹⁶ Lugar ubicado en el conurbano bonaerense, cuya función será discutida en la siguiente entrada, a la hora de formular las declinaciones de la ciudad de *Los siete locos* (vide “La peculiaridad o cómo hay que mirar la ciudad”).

⁹⁷ Aunque no constituya ninguna novedad: Haffner anticipa – ya no en la Argentina, sino en la zona literaria rioplatense – al cafishio oriental: Junta Larsen de Onetti. Ese personaje que – más allá del /ar/ que comparte con el nombre de muchos seres arltianos – atraviesa Santa María desde *La vida breve* (1950), pasando por *El Astillero* (1961), hasta llegar al 64 con *Juntacadáveres* y que continúa el escepticismo haffneriano, al cual se suma la perspectiva de un mundo sin fe.

Haffner repuso:

–¡Qué diablo! Me parece que no hacemos nada más que hablar macanas. Si bien es cierto que *yo* en la sociedad *de Vds.* no paso de ser un simple informante, me parece que ahora mismo debería resolverse algo.

El Astrólogo lo miró y repuso:

–¿Está Vd. dispuesto a dar el dinero para hacer algo? No. ¿Y entonces? Espere Vd. a que dispongamos de un capital, que no puede pasar muchos días tendremos (*sic*), y entonces, ya verá.

Haffner se levantó y mirándolo al Buscador de Oro, dijo:

–Ya sabe, compañero, cuando el asunto de la Colonia esté listo, me avisa y si necesita gente mejor que mejor, yo le proporcionaré una gavilla de malandrines que no van a tener ningún inconveniente en dejar Buenos Aires, –y poniéndose el sombrero sin darle la mano a nadie, y saludándolos a todos con un gesto [...] exclamó [...]:

–Salú. –Así saludó el Rufián y salió (“La farsa”, 172).

Ahora bien, si el Rufián nos ofrece una perspectiva realista, ¿cuál es la función de los *dos protagonistas*? De entrada, es posible decir que ellos son los motores propulsores de la Sociedad que ameritan el apelativo de *intelectuales* por las razones aducidas anteriormente. Pero, ¿por qué son necesarios? ¿No bastaría la presencia de un solo personaje para llevar a cabo el papel de protagonista (héroe o antihéroe que fuere)? Atravesando este umbral: dichas función y presencia (valga la redundancia) resultan funcionales al universo del discurso. O, si se prefiere, para decirlo con Viñas:

Ser humillado y seducir son las tensiones fundamentales de la mirada en los personajes de Arlt. [...] Humillar (sentirse humillado) o seducir; achicarse o crecer; obedecer o mandar. Esas son las alternativas. Y a partir del vaivén óptico y corporal que presuponen, se instauran los límites de la escenografía de Arlt (1971: 67-68).

Cita de opciones, de vaivenes de andadura alternante, que – si la aplicamos a nuestro texto – dice o remite (solapadamente, desde ya) a dos nombres. Funcional, dije antes, y ahora trato de ver de más cerca. Añado la razón:

Si la unidad de la categoría que describe y ocupa profusamente *Los siete locos* es el *dos*⁹⁸, entonces, junto con Erdosain – protagonista indiscutido del texto –, *debe haber* otro protagonista. Es decir, su papel debe, *necesariamente*, desdoblarse. A nivel actancial se precisa otra figura novelesca que detente otro rol protagónico o, al menos, el de segundo sujeto que le haga de contrapunto. Notorio: al lado de Erdosain existe el Astrólogo, que por momentos le disputa al primero su protagonismo. En principio, esta pareja constituye un solo actante y por razones funcionales (la mentada unidad propia del grotesco) se desdobra en dos actores. En dos componentes, por así decirlo, de una misma ‘fuerza’, que si por un lado complica el juego narrativo, como contraparte lo enriquece. Aquí la obra empieza a delatar su cariz contestatario. Por medio de esos dos personajes se lleva a cabo la eliminación de cualquier matiz heroico. Remo y Alberto impugnan el estatuto ‘tradicional’ del protagonista único. Se contraponen estridentemente a la figura del ‘héroe romántico’ que polariza alrededor de sus acciones a los demás personajes, los lugares en que se mueve y los tiempos en que vive. En el texto arltiano – y por esto hablo de único actante desdoblado en dos actores – es el Astrólogo quien polariza alrededor suyo a los demás personajes. Él es el ‘héroe’ sobre el que Arlt razona en el aguafuerte “Galería de retratos”, dedicada a la discusión sobre la falta lamentable de acción dramática en la novela contemporánea. Allí señala los rasgos propios de un personaje como Lezin, ya que el héroe deseado por el aguafuertista *debe* (categórico) “conformar la realidad al relieve de sus necesidades; es decir, obligar a hombres y a cosas a adaptarse a sus deseos aunque sus deseos sean *antisociales o quiméricos*” (1998: 556). Mientras Erdosain es el “ser mítico, algo fantástico”, sobre cuyas tentaciones nadie ha escrito antes que Roberto (según opinión del propio Arlt), nadie ha poematizado acerca de las “angustias del cobrador mítico y fantástico, que lleva cinco mil pesos en los bolsillos y los dedos de los pies

⁹⁸ Entendiendo con ello que se trata de una unidad de orden plural o, mejor dicho, de una unidad que franquea los límites de sí misma.

huidos de los botines rotos” (1996: 87). Remo es el mismo cobrador de cuentas del cual Roberto reseña las calidades (algunas de las que acabo de mencionar en la cita anterior) en un texto periodístico – “Guía para místicos” – aparecido en la revista *Don Goyo* (4/5/1926). Siempre allí sigue tildándolo de “*azotacalles*, una semiespecie de judío errante, un pirata del clima y de las estaciones tórridas y frías, *un estoico de las distancias*” (ibid.). De hecho, es él quien con su deambular por la ciudad ‘domina’ el espacio abierto y con su riqueza interior o con su miopía exterior contribuye a deformarlo⁹⁹. Ya Rivera había reconocido esta condición *doble* a la hora de definirlos como “imágenes especulares de signo contrario”, cuyos distintivos son:

Erdosain

1) Desnudamiento (se conoce mucho sobre él).

2) El Patrón existencial: angustia culpa, humillación.

3) Dejarse seducir por los otros.

El Astrólogo

1) Encubrimiento (se conoce poco sobre su vida).

2) El patrón folletinesco: Omnipotencia, versatilidad, planes ocultos, transformismo.

3) Seducir a los otros (1986: 36).

Como dije, el Astrólogo aglutina alrededor suyo a los demás personajes que pueblan el universo del discurso y para llevar a cabo esta función utiliza un espacio cerrado, su quinta suburbana. En el transcurso de la historia solamente en tres ocasiones abandonará su ‘cuartel general’, para visitar a Erdosain en la pensión en donde éste se hospeda o para ir a Rosario, lugar desde donde organiza la estrategia para cobrar el cheque de Barsut¹⁰⁰. Se trata de un hombre mayor respecto de las demás figuras novelescas y su apodo delata que carece de una profesión aceptada dentro de los márgenes sociales. Desde su periferia actúa en tanto figura integradora de esa Sociedad que se propone construir, opera como elemento de unión, es el centro alrededor del cual se articulan las relaciones de los ‘locos’. Uno. Y dos: su otro papel es el de ideólogo. Vemos, entonces, cómo él es el sujeto que se ocupa de llevar a cabo esas funciones que a Erdosain le son ajenas. Nos encontramos frente a dos personajes complementarios y necesarios porque sin ellos (entre otras cosas) no podría hablarse de *Los siete locos* como texto perteneciente al ámbito de la literatura urbana y se obliteraría el centro alrededor del cual se desarrolla el ‘devenir’ narrativo. Sin ellos, podría arriesgarse, no habría ficción (o habría otro tipo de ficción, para matizar). Es en este sentido que su presencia remite y responde a la estructura, a la organización interna de *Los siete locos*: el emplazamiento del *número dos* como unidad que, paradójicamente (o no tanto), trasciende los confines de la unidad; esto es, *una unidad doble* – compleja, contradictoria y *para nada estática*.

Falta de estatismo que atañe también al núcleo ideológico de la Sociedad (que ahora enfocaré desde la perspectiva de las sensaciones que despierta en el lector), cuya puesta en escena constituye una ruidosa oposición a toda clase de racionalismo cartesiano. A cualquier sistemática del pensar. Y que una afirmación de Piglia (que confirma el estatuto grotesco de dicho núcleo) describe sagazmente:

Un tango entreverado con marchas militares, con himnos del Ejército de Salvación, con canciones revolucionarias, una especie de tango anarquista donde se cantan las desdichas sociales y donde se mezclan elementos de cultura baja: las ciencias ocultas, el espiritismo, las traducciones españolas de Dostoievski, cierta lectura popular de la Biblia [...]. Incluso la marca de Nietzsche es bastante nítida. La lectura de Nietzsche que circulaba por los medios anarquistas argentinos en la década del 20. Lo que atrae a Arlt es el elemento de folletín que hay en Nietzsche y que Gramsci percibía agudamente cuando señalaba las relaciones

⁹⁹ En la próxima entrada explicitaré esta peculiaridad al discutir el rol de la ciudad en la literatura arltiana. Por otra parte, riqueza interior y miopía exterior de Erdosain contribuyen a deformar también la temporalidad de la obra. También este punto será desarrollado en la próxima entrada. Sin embargo, corresponde anotar que esta última peculiaridad la comparte también con el segundo protagonista, a pesar de que éste posee una ‘vida interior’ menos exuberante.

¹⁰⁰ En la próxima entrada – en el apartado “El reloj y los malabarismos temporales” –, véase el esquema relativo a la temporalidad, sobre todo el décimo día (sábado 14 de agosto), el undécimo (15 de agosto) y el décimo tercero (17 del mismo mes).

entre el superhombre y los héroes de las novelas por entregas como Rocambole o el conde de Montecristo (2000: 25).

Las connotaciones ideológicas (así como también los saberes que se barajan: magia, ciencia, economía, religión...) del universo de *Los siete locos* son múltiples, contradictorias y en ello radica su poder 'mítico'. Dicho *núcleo* se configura como un conjunto de restos y despojos de ideologemas que alguna vez respondieron a una concepción integral del hecho ideológico. Es por esto, y es preciso señalarlo, que el texto arltiano no propone (no *puede* proponerlo: presenta una imposibilidad en tal sentido) al lector ningún objetivo político claramente definido¹⁰¹. De acuerdo con la unidad propia del grotesco que organiza y alienta nuestro texto – el prevaleciente número dos: *sigo insistiendo* –, se determina la conformación de un núcleo ideológico que prefiere el suspenso, el tironeo entre elementos antitéticos y es por esto que los planteamientos quedan sin una respuesta clara, única y unívoca.

Filo y contrafilo: el proyecto del Astrólogo apela a modelos autoexcluyentes, como pueden serlo el fascismo italiano y el comunismo soviético, Mussolini y Lenin¹⁰². A estos se añaden los fantaseos derivados de una sociedad secreta racista fundada por ex-secesionistas estadounidenses en 1867 en el estado de Tennessee: el Ku Klux Klan. Y como si todo esto no bastara para provocar nuestra desorientación, se agregan también rasgos 'cristológicos' de un dios adolescente. Niño de excepcional belleza encerrado en un templo de oro y mármol, cuyos rasgos son reseñados por el Astrólogo en una conversación que mantiene con Barsut, mientras que Erdosain escucha:

Para la comedia del dios elegiremos un adolescente... mejor será criar un niño [...] y se le educará para hacer el papel de dios. Hablaremos... se hablará de él por todas partes, pero con misterio, y la imaginación de la gente multiplicará su prestigio. ¿Se imagina usted lo que dirán los papanatas de Buenos Aires cuando se propague la murmuración de que allá en las montañas del Chubut [...] habita un dios adolescente... un fantástico efebo que hace milagros?

–¡Sabe que sus disparates son interesantes!

–¿Disparates? [...] ¿No creyó la gente de Buenos Aires en los poderes sobrenaturales de un charlatán brasileño que se comprometía a curar milagrosamente de la (*sic*) parálisis de Orfilia Rico? *Aquél sí que era un espectáculo grotesco* y sin pizca de imaginación. [...] *elegiremos un término medio* entre Krisnamurti y Rodolfo Valentino... pero más místico, una criatura que tenga un rostro extraño simbolizando el sufrimiento del mundo ("El discurso del Astrólogo", 147-149).

Elijo este fragmento porque responde al planteamiento de la Sociedad en particular, de *Los siete locos* en general y, como veremos, contiene esa 'chispa' que desencadena una reacción insólita en el espíritu del lector. Más allá de la mención de la palabra 'grotesco' (que podría pertenecer al ámbito de lo cotidiano y ser por lo tanto algo imprecisa), a través de ese dios *término medio* entre un teósofo hindú (vinculado con el 'movimiento' de Mme. Blavatsky, la fundadora de la Sociedad Teosófica en 1875) y un galán del cine mudo estadounidense, se revelan los rasgos diferenciales más evidentes de nuestro concepto¹⁰³. Cabe señalar que la intrusión de este efebo milagrero cumple, por el derecho, la función de 'algo' sagrado y, por el revés, la de 'estetizar' el sistema ideológico fraguado por Lezin. Esta singular construcción del Astrólogo evidencia un procedimiento que su discurso pone en escena cada vez que este personaje – que mucho tiene en común con el

¹⁰¹ Señalo esto no porque otros textos no hagan lo mismo, sino porque *Los siete locos* lo hace incluso cuando uno de sus dos protagonistas alardea de ideólogo (en todos los sentidos de la palabra).

¹⁰² A propósito de esta unión 'cambalachesca', quiero recordar lo que señala Matamoro en un artículo sobre Arlt, donde explica que dicho cruce no es totalmente descabellado porque "Si se hurgan las raíces, se advierte que la coincidencia es profunda. Lenin y Mussolini derivan de Georges Sorel e invocan un socialismo radical que se convierte en nacionalista y se tiñe de populismo. [...] Y si Lenin proviene del nihilismo romántico ruso, Mussolini proviene del nacionalismo populista romántico del *Risorgimento* italiano. Las dos corrientes, el comunismo y el fascismo, ven al Estado, hegelianamente, como la cima moral de una sociedad, donde se totaliza el *ethos* comunitario. El Estado es totalitario porque el sumo bien común permite totalizar todos los aspectos de la vida humana, sustraídos al mundo incierto y libre de la privacidad, lo propio y lo íntimo, característicos de la caduca civilización liberal" (1993: 97).

¹⁰³ Este dios *término medio* recuerda el *es y no es* de Kayser o cualquiera de las *Estaciones* de Arcimboldo, *términos medios* entre un rostro y un conjunto de frutas.

superhombre nietzscheano (sujeto sobre el que, por otra parte, teoriza largamente) – hace su aparición. Igualmente, no quiero soslayar que su ‘prédica’ se encuentra diseminada en varios lugares textuales¹⁰⁴, en donde Lezin vuelve sobre ella para ensancharla, detallarla y embrollarla todavía más. Se trata de sub-discursos que, a pesar de su fragmentaridad, configuran una sola y gran práctica discursiva. En definitiva, allí hace alarde de una ‘postura cristiana’ (mejor dicho, de una postura religiosa algo exacerbada), mezclándola indistintamente con los principios de la revolución soviética y con los de la dictadura italiana, pero los trasciende apoyándose también en los del anarquismo y del anarco-sindicalismo. He aquí la base del poder ‘mítico’ al que aludí.

El Astrólogo crea un mito político, en tanto narración que no posee *un* determinado significado político, sino que más bien funciona como ‘recipiente’ para acoger una multitud de significados contradictorios y aun excluyentes. Es por esta razón que sus consignas (a)parecen ‘vacías’ porque no tienen tampoco ningún transfondo social auténtico. Ese mismo ‘recipiente’ indicado por Sarlo al afirmar, con razón, que el Astrólogo plantea un tipo de poder “sin *contenido de valor*, [...] poder como fin y no como fundamento” (1988: 53). Idea que transita desde *Una modernidad periférica* hasta *La imaginación técnica*, en donde la crítica insiste de la manera siguiente: “*El poder que se busca carece de fundamentos de valor* y se plantea como respuesta autoritaria y organizativa de lo social: ese fin revolucionario interesa menos que los medios con los que podrá obtenerse” (1997: 59). Este universo o ‘mejunje’ ideológico, construido – según observa la misma crítica, quien reseña ciertas operaciones del grotesco sin reconocer su función – con “fragmentos de discursos sometidos a los principios de la *oscilación, contradicción y fusión*” (1988: 54), nos hace reír por su aspecto desproporcionado. Apreciémoslo en la acumulación – delatada por los ‘y’, ‘además’, ‘a los’ – exhibida en la cita siguiente, en la que el Astrólogo (dirigiéndose al Rufián Melancólico y con Erdosain como espectador) mezcla indistintamente categorías sociales e ideológicas heterogéneas:

–¿Qué es lo que se opone aquí, en la Argentina, para que exista también una sociedad secreta que alcance tanto poderío como aquella allá [el Ku Klux Klan]? Y le hablo a usted con franqueza. No sé si nuestra sociedad será *bolchevique* o *fascista*. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar *una ensalada rusa que ni Dios la entienda*. [...] Vea que ahora lo que yo pretendo hacer es un bloque donde se consoliden *todas las posibles esperanzas humanas*. Mi plan es dirigirnos con preferencia *a los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes*. Además, *acogeremos a los que tienen un plan para reformar el universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallados* –no se dé por aludido, Erdosain–, *a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso* y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar... (“El Astrólogo”, 36-37).

Exhibición desproporcionada: funda su existencia en una hipérbole tan estridente que su producto es un discurso múltiple, con una ironía que, a la vez, niega y afirma. Esto por el derecho. Y por el revés, ostentación que toma de aquí y allí, incluye lo propio y lo ajeno¹⁰⁵ y que tiene su estallido final en la *ensalada rusa*, clímax de la Sociedad secreta en tanto conjunto mezclado. Ensalada o caldera – como la califica el mismo Lezin en otro lugar –, cuyo vapor “puede mover una grúa como un ventilador” (“Discurso del Astrólogo”, 151). Esto es, su fuerza puede orientarse tanto en una dirección como en la contraria y, a pesar de esto, siempre lograría incluir su opuesto¹⁰⁶.

Insisto: esa acumulación exasperada – que, según reseña Sarlo, “evoca la decisión del putsch fascista, el grupo de revolucionarios blanquistas, el voluntarismo soreliano, la centralidad leninista” (1997: 59) – termina por empujarnos hacia una hilaridad que se revela inevitable. Ésta, sin embargo,

¹⁰⁴ Básicamente en los siguientes fragmentos: “El Astrólogo” (33), “La propuesta” (88), “Discurso del Astrólogo” (140), “La farsa” (157).

¹⁰⁵ “La logia, por cierto, es un lugar de saber y amoralidad, porque cada uno de sus miembros ingresa por sus méritos intelectuales, con independencia de los valores a los que adhieren o que refutan” (Sarlo 1988: 55).

¹⁰⁶ Conjeturo: creo que el lector establecerá un paralelismo (o una relación) entre esta *ensalada* y la que encontramos en la *Babilonia* de Armando que explicité en la Primera entrada. Ambas muestran la ausencia de clasificación en ‘las cosas del mundo’ y contestan a un mismo principio ordenador. Huelga decirlo, el de la categoría que estoy manejando.

desaparece cuando conocemos la finalidad a la que apunta el Astrólogo: la explotación total de la mayoría por parte de una minoría elitista. Minoría que se propone destruir, además, la sociedad contemporánea a la escritura de *Los siete locos* por medio de gases producidos en una fábrica planeada por Erdosain. Entonces, lo que se plantea es: poder y ciencia para la élite, y explotación y obediencia para la masa. Esto lo declara el mismo Lezin en varias ocasiones. Una de ellas, dirigiéndose a un Barsut bajo secuestro y a un Erdosain que, nuevamente, observa: “durante algunos decenios el trabajo de los superhombres y sus servidores se concretará en *destruir al hombre de mil formas, hasta agotar el mundo casi... y sólo un resto, un pequeño resto será aislado en algún islote, sobre el que se asentarán las bases de una nueva sociedad*” (“Discurso del Astrólogo”, 143). A partir de estas consideraciones – y como aspecto correlativo –, quiero señalar que la segunda novela arltiana, con el discurso del Astrólogo, mantiene vigente la reconocida antinomia sarmientina de civilización vs. barbarie¹⁰⁷:

La civilización es patrimonio de la élite dirigente – y en este sentido continúa la tradición sarmientina – mientras que el resto de la sociedad imaginada porta el sello de la barbarie. Si la barbarie es sinónimo de ignorancia, sumisión, trabajo y creencias, la civilización se define en un codiciado capital que abarca la posesión del saber, del liderazgo, del pensamiento y de la verdad (Rodríguez Pérsico 1993: 11).

Pero, ya que todo mundo grotesco es un mundo patas arriba, entonces, en *Los siete locos*, los conceptos de civilización y barbarie resultan ser intercambiables, “y uno se transforma en su opuesto. El espacio utópico, la colonia revolucionaria del Astrólogo o la ciudad de los Reyes que alucina a Erdosain, cruzan y superponen la civilización con la barbarie” (ibid.). Insisto: son intercambiables, se superponen y cada polo de la antinomia puede transformarse y operar como su opuesto. De hecho, pronto descubrimos que la ‘ciencia’ perorada por el Astrólogo tiene más que ver con la ‘magia’ que con la Ciencia y además su uso no sirve para el bien común, sino para llevar a cabo un delito en masa que, evidentemente, se inscribe en el espacio de la barbarie.

Frente a todo esto, nuestra tranquilidad y despreocupación inicial se trastocan en temor (más: terror), sobre todo si consideramos *Los siete locos* (y la literatura en general) como un conjunto de actos y de situaciones posibles, susceptibles de acontecer en nuestra realidad. (El terrorismo de Estado en la Argentina o, anteriormente, el Nacismo en Alemania ¿no apañaron delitos en masa?). Contrastes estridentes que – tal como apunté anteriormente – son experimentados una vez más cuando descubrimos que la Sociedad secreta se mantendrá económicamente por medio de una red prostibularia: “[El Astrólogo a Barsut] Organizaremos prostíbulos. El rufián Melancólico será el Gran Patriarca Prostibulario... todos los miembros de la lógica (*sic*) tendrán interés en las empresas... explotaremos la usura... la mujer” (“Discurso del Astrólogo”, 147). También cuando – en una conversación con Erdosain – se desenmascara el desprecio que el Patriarca Haffner le tiene a las mujeres, y me refiero a que las considera como el blanco de sus puntapiés y sus ferocidades: perras duras y amargas que merecen sólo malos tratos y brutalidad (puesta en escena por medio de las palizas del Rufián a las putas como ostentación de poder):

–[Erdosain] ¿Y usted no las quiere [a sus prostitutas]? ¿Ninguna de ellas lo atrae especialmente? [...]

–Escúcheme bien. Si mañana me viniera a ver un médico y me dijera: la Vasca se muere dentro de una semana la saque o no del prostíbulo, yo a la Vasca, que me ha dado treinta mil pesos en cuatro años, la dejo que trabaje los seis días y que reviente al séptimo. [...]

–Amigo, a la mujer de la vida no hay que tenerle lástima. No hay mujer más perra, más dura, más amarga, que la mujer de la vida. No se asombre, yo las conozco. Sólo a palos se las puede manejar. [...] Lo que no han dicho los novelistas es que la mujer de la vida que no tiene hombre, anda desesperada, buscando uno que la engañe, que le rompa el alma de cuando en cuando y que le saque toda la plata, porque es así de bestia. Se ha dicho que la mujer es igual al hombre. Mentiras. La mujer es inferior al hombre (“Las opiniones del Rufián Melancólico”, 45).

¹⁰⁷ En la entrada siguiente retomaré nuevamente esta oposición al discutir sobre la imagen de la ciudad exhibida en *Los siete locos*.

Ante todo esto, decía, desaparece definitivamente nuestra risa y nos asalta otro sentimiento: la repugnancia¹⁰⁸. Cuando nos percatamos de la contradicción que estamos experimentando debemos reconocer que hemos entrado en el espacio de lo grotesco. *Los siete locos* usa tanto rasgos pertenecientes a lo cómico como a lo trágico, pero estas dos modalidades no resisten hasta sus últimas consecuencias. Para parafrasearlo de manera más tajante: *Los siete locos* es un universo que *incluye* estas categorías, pero las *excluye* a la hora de formular una interpretación exhaustiva.

Sintetizando. Las sensaciones que he tratado de explicitar se despiertan frente a un universo en donde se ponen en escena la mezcla turbulenta (que implica deformación) de ingredientes pertenecientes a ámbitos diversos y un orden de segundo grado que se impone, de manera forzada y violenta, a uno de primero. Procediendo de esta forma, las cosas que antes nos eran conocidas y familiares se vuelven extrañas y siniestras. El mundo aparece distanciado (ha perdido sus proporciones) y nos parece absurdo. O, si se prefiere, fallan las categorías que nos permiten orientarnos en el mundo. Esta dislocación del orden dado nos hace penetrar en un universo ‘enloquecido’ (*pero que posee y oculta un plan subyacente*), en donde ninguna de las leyes a las que estamos acostumbrados resiste. Es ahí cuando surge la *perplejidad*, ya que no logramos evaluar exactamente lo que se tematiza ni lo que esto nos produce, ni cómo debemos reaccionar frente a ello.

Según señalé al final del apartado anterior (“Desbrozar los contornos: la emergencia de la caricatura”) y después de este primer acercamiento a *Los siete locos*, ahora es el momento adecuado para explicitar la relación que el grotesco mantiene con nuestro mundo. Quiero decir, es tiempo de elegir entre la opción de Kayser y la de Wieland. Para llevar a cabo dicha elección retomaré algunas apreciaciones pertenecientes tanto a la Primera entrada como al apartado anterior, aglutinándolas a través de un ejemplo pictórico. En este punto – a pesar de tener conciencia de su redundancia – no me parece desacertado recordar “la angustia espacial [...], sus figuras tímidas y un poco torpes, sus accesorios *meticulosamente acumulados*, su graciosa técnica de miniaturista” (Hauser 2002: vol. II, 10. La trad. es mía), propias de las pinturas de Bruegel.

INCURSIÓN EN LA PINTURA O UN EJEMPLO ANECDÓTICO

Con Wieland hemos llegado al siglo XVIII y hemos visto cómo, transitando por la caricatura, se han definido mejor los contornos del grotesco. Ahora es el momento de elegir entre la opción de Kayser – quien cree que el grotesco se presenta como nuestro mundo *que ha perdido sus proporciones* – y la de Wieland – quien lo estima *como ajeno a la realidad* y puramente subjetivo.

Si bien no lo declararé explícitamente, al tratar la zona alternativa en la Primera entrada y los efectos psíquicos en las páginas anteriores, me incliné abiertamente hacia la propuesta formulada por Kayser. Para parafrasearlo a Arlt, estoy convencido de que las obras de arte que se configuran gracias a la categoría de lo grotesco no son productos de una *imaginación alocada*, sino que exhiben ‘formas’ que poseen un nexo histórico. En este sentido, todas sus manifestaciones se refieren a una realidad conocida. Dicho de otra manera, estimo que ninguna estética es explicable cabalmente de por sí, sino en relación con un contexto particular¹⁰⁹. A pesar de esto, de todas formas, conviene tomar en cuenta también la posición wielandiana y lo haré recurriendo a un

¹⁰⁸ Aunque sea de paso, no quiero dejar de señalar que la misoginia es un rasgo de alta circulación en la literatura arltiana. Tan sólo un ejemplo. En *Prueba de amor* (1932), cuyo subtítulo es *Boceto teatral irrepresentable ante personas honestas*, el personaje masculino – Guinter – sostiene: “En la actualidad las únicas mujeres que se casan son las que han pasado por varias manos. Ellas aprovechan el conocimiento que les confiere la conducta ilegal, para proporcionarse un marido” (Arlt 1981: tomo II, 382).

¹⁰⁹ En este sentido, podría parecer que otorgo (impropiamente) demasiada importancia a una relación ahistórica Arlt-Arcimboldo. Sin embargo, no es así. Traigo a colación *L'autunno* (desde ya, aislado de su contexto de producción) como una manifestación pictórica *ejemplificadora* de ciertos mecanismos compositivos. Como reducción operativa, si se quiere, que me permite ofrecer al lector un muestrario de procedimientos (de aprehensión intuitiva) similares a los del texto arltiano.

ejemplo cuyo valor es más bien anecdótico: la pintura flamenca del siglo XVI, y más precisamente la de Pieter Bruegel 'el Viejo'.

Para decirlo en términos generales, una gran porción del mundo pictórico bruegeliano está configurada por una conmixtión entre lo real y lo imaginario, lo visible y lo soñado. Sus personajes aparecen deformados y el todo delata un horror concreto y directo. Al respecto, conviene ampliar mi afirmación con Kayser, quien señala que: "Aber Bruegel malt auch keine «freien» Visionen der nächtlichen Welten: seine Eigenart liegt darin, dass bei ihm das Nächtliche, Höllische, Abgründige, dessen Formenschatz er sich aus Bosch angeeignet hatte, in unsere vertraute Welt einbricht und sie aus den Fugen bringt" (2004: 35-36). Después de un carraspeo y antes de otro: para poder optar entre las dos interpretaciones sintetizadas hasta aquí, pasando por nuestro pintor, cabe formular algunas preguntas: al contemplar sus lienzos ¿experimentamos sólo sorpresa frente a los detalles fantásticos o algo más? ¿Nos encontramos ante un mundo conocido y que descansa sobre un orden fijo o no? A partir de lo que expuse con anterioridad, lo que podemos apreciar en Bruegel es un *distanciamiento* del mundo circundante; quiero decir, la inserción de figuras espectrales en el mundo de todos los días. Y, una vez más, el teórico alemán me ayuda a enmarcar mis aseveraciones: "«Mit kaltem Interesse»: nicht um zu belehren, zu warnen oder Mitleid zu erregen malt Bruegel die sich *verfremdende* Welt unseres Alltags, sondern eben als das Unfassbare, Undeutbare, als Lächerlich-Entsetzlich-Grauensvolle" (ibid.: 36). A lo conocido le suma esa perspectiva inédita explicitada más arriba: *Verfremdung*. Y es esta nueva cualidad la que vuelve el mundo insólito, al someterlo a una distorsión. Bruegel vuelve grotesco nuestro mundo. Si miramos sus lienzos superficialmente podemos reírnos durante un buen lapso de tiempo, pero cuando nos detenemos en los detalles, nuestro estado de ánimo se modifica. Vislumbramos figuras monstruosas, caras deformes o de niños envejecidos. En definitiva, pormenores infrecuentes. En los *Refranes holandeses*, también conocido bajo el título 'prebajtiniano' de *Mundo al revés*, creemos estar frente a un manicomio al aire libre. Los personajes representan todas las clases sociales y en sus fantásticas actividades personifican absurdos proverbiales. Hasta aquí tendríamos que coincidir con la opción de Wieland, porque lo que vemos es ajeno a nuestra realidad y deberíamos estimarlo, entonces, como producto de una imaginación indómita. Pero, avancemos todavía un poco más. En dicho cuadro podemos apreciar algo que se asemeja a un estanque o a un río, sobre el cual se ha edificado un puente, en cuyo lado derecho aparece una torre. De ella sobresale un cuarto de madera con un hueco redondo de donde emergen un par de nalgas. Exactamente debajo de las nalgas, en el agua, asoma un pez que parece estar comiéndose a otro pez. Pero, ¿lo que creemos ser un pez más chico es realmente eso? La escena, que exhibe lo que Bajtin denomina "bajo corpóreo", es fuente de hilaridad. O sea, es difícil desconocer o negar ciertos rasgos de su obra que delatan un espíritu burlón. Pero lo episódico, lo pasajero o trivial se acompañan con otras peculiaridades. De hecho, si seguimos recorriendo el cuadro podemos apreciar dos detalles semejantes, especulares. En la parte derecha, al lado de una barraca, aparece un monje arrodillado frente a un Cristo que lleva una barba postiza y que le concede la absolución. Si nos fijamos en esa especie de zaguán de techo verde que ocupa la parte central de la pintura, asistimos a una escena semejante. Un campesino arrodillado frente a un cura, pero éste no es un confesor, ni un diablo, sino una figura monstruosa cuya cara deforme, en vez del pelo, tiene como cuernos o ramas. Con este detalle se patentiza cómo en nuestro mundo ha irrumpido una perspectiva inédita y, correlativamente, cómo éste se ha vuelto insólito. Estas dos escenas, semejantes, hacen hincapié en la heterogeneidad de elementos que muestra el conjunto y en la mezcla de dominios perteneciente a lo existente. Frente a un lienzo de este tipo, no experimentamos sólo sorpresa ante los detalles fantásticos sino algo más. Temor, para decirlo rápidamente. Lo que vemos no podemos adjudicarlo sólo a la imaginación de Bruegel. Él recoge informaciones de su tradición, básicamente de los refranes flamencos (tematizados por el título de la obra) y de la tradición cristiana. Procediendo de este modo, el grotesco implica una relación con *nuestro mundo*. Sus manifestaciones se refieren a una realidad preexistente y conocida. En este caso, la holandesa del siglo XVI. Esto es lo que, con la fuerza de una obsesión, he llamado 'nuestro mundo' o, para decirlo con Sartre, *el mundo humano, el mundo de las medidas, de las*

cantidades, de las direcciones (1965: 183); a pesar de que en Bruegel como en Arlt, éste haya perdido, en parte, sus proporciones. Gracias al grotesco nos percatamos de la posibilidad de un mundo diverso (y parcialmente conocido), de otro orden, de otra estructura de vida. En definitiva, de que nuestro mundo no obedece a reglas fijas e inmutables. Para decirlo con la terminología de Bajtin, cabría añadir que el grotesco:

ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos [... y sobre todo], ayuda a *liberarse de ideas convencionales* sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar *con ojos nuevos* el universo, comprender hasta qué punto *lo existente es relativo*, y, en consecuencia *permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo* (1994: 37).

Entonces, por medio de los *Refranes holandeses* he tratado de mostrar que el grotesco no es ajeno a nuestro mundo y producto de la subjetividad de un artista que hiperboliza su obra hasta convertirla en un objeto parecido a un sueño, sino que nos presenta lo circundante, lo que conocemos, *pero privado de su aspecto habitual*. Las proporciones o, mejor dicho, las ordenaciones a las que estamos acostumbrados por la rutina han sido modificadas, vemos nuestro mundo como desde lejos y a esta distancia se debe lo que percibimos como extrañezas o deformidades.

DE CONCEPTO (EL GROTESCO) A CATEGORÍA (LO GROTESCO)

En este último apartado avanzaré sobre ese período decisivo para la aparición de la conciencia de la estética moderna: el Romanticismo. En este contexto, no planteo el problema del Romanticismo en toda su complejidad. No me propongo una discusión pormenorizada sobre el calibre teórico de sus autores, sino descubrir cómo se lleva a cabo el pasaje de *el* grotesco a *lo* grotesco. O, si se prefiere, cómo se acuña la categoría. Esto por el derecho. Y por el revés, me interesa comprender especialmente *la teoría romántica de lo grotesco*.

Contextualizo. Se trata del primer movimiento estético-literario en el sentido moderno que se difundió en todos los países europeos, aunque sus manifestaciones se dieron con cierto retraso en algunos de ellos: España, por ejemplo. Desde allí se propagó hacia los países hispanoamericanos, en donde arraigó con mucha posterioridad (para no abundar: *El matadero* de Echeverría es de 1837-1840?). Es posible hallar un período denominado ‘romántico’ en todas las literaturas europeas, pero en cada país los distintos movimientos se desarrollaron en épocas diversas y de manera distinta.

No tengo la ambición de examinar la dimensión filosófico-literaria que determinó el nacimiento de una nueva sensibilidad, pero para dar cuenta de cómo *el* grotesco se configura en tanto *categoría estética*, se hace necesario que no soslaye completamente esta tarea.

A pesar de que los historiadores de la literatura confieren al movimiento romántico una notable amplitud cronológica – que va de los primeros años del XIX hasta, aproximadamente, la mitad del siglo –, no resulta extraño hallar el uso de la palabra ‘romanticismo’ en relación con la segunda mitad del siglo XVIII. En el ámbito germánico – foco de la revolución romántica – su extensión fue mucho más modesta y cabría circunscribir su apogeo a los años treinta, cuando no a los veinte, de 1800. Uno. Y dos: como indica D’Angelo, no es lo mismo hablar de romanticismo en literatura o en filosofía porque una cosa:

è la presenza di tendenze romantiche nelle letterature e nelle arti, altro è l’elaborazione di una *riflessione filosofica* sull’arte e la poesia. Le due cose possono non andare di pari passo, e come in alcuni paesi la presenza di una letteratura romantica non si accompagna a una significativa teorizzazione, così pure può accadere che tendenze romantiche in letteratura si sviluppino [...] *prima* della nascita di un dibattito teorico romantico (1997: 13)¹¹⁰.

En términos generales: el Romanticismo se desarrolló gracias a una orgánica sistematización teórico-estética surgida en Alemania en los años de transición del siglo XVIII al XIX. Fue allí que

¹¹⁰ Para el recorrido concerniente al Romanticismo, me basé fundamentalmente en el estudio de D’Angelo (1997).

se empezó a usar la locución *romántico* en términos positivos, extendida a una actitud espiritual y estética. Novalis formuló su campo de aplicación, pero fueron las precisiones teóricas de los hermanos Schlegel – quienes la usaron en relación con la polémica en contra del clasicismo – las que transformaron el término en bandera del nuevo movimiento. El romanticismo alemán fue teorizado, entre 1798 y 1804, por el llamado *grupo de Jena*, aglutinado alrededor de la revista *Athenäum*, entre cuyos integrantes estaban los poetas Novalis y Tieck (éste, en 1799, publicó una colección de poemas titulada *Poesías románticas*), los estetas August Wilhelm y Friedrich Schlegel, el teólogo Schleiermacher y los filósofos Fichte y Schelling. Cabe señalar que dicho grupo nunca usó el término *romántico* para autodesignarse en tanto escuela, a pesar de usarlo reiteradas veces en sus escritos para denominar, por el derecho, una poesía que se identificaba con la cristiana medieval-renacentista y, por el revés, para referirse a la poesía auténtica por venir. En lo tocante a este último aspecto, corresponde anotar que la teoría romántica del arte se define por su *naturaleza proyectiva* (en el sentido de *proyección*, no de *proyecto*):

La filosofia della storia dei romantici non si definisce a partire da quel che è stato, *ma essenzialmente a partire dal futuro*, e innanzi tutto dal futuro dell'arte. Il romantico non è unicamente l'arte del Medioevo e del Rinascimento cristiano [...], ma è anche [...] quell'arte che, sviluppando i caratteri della grande arte non-classica, e portando a compimento le nuove forme e i nuovi generi in cui essa si è espressa, *darà vita a una grande arte a venire* (ibid.: 59-60).

Este esbozo teórico sintetiza la postura respecto de la teoría del arte y la relativa apreciación de la poesía que tenía ese grupo denominado por la historia de la literatura alemana *Escuela romántica*. Ya en 1797, en el trabajo *Über das Studium der griechischen Poesie*, F. Schlegel propone *in nuce* muchas de las tesis del primer grupo romántico. A pesar del título y del enfoque (ambos clasicistas), en el sentido de que se adjudica a la poesía griega un valor que podría tildar de ‘positivo’, el texto contiene algunos de los que serán los distintivos del arte moderno. Trata profusamente las ‘literaturas modernas’ y hace hincapié en la diferencia entre éstas y la ‘literatura antigua’. Con esta última se refiere a la griega – desde la epopeya homérica, la lírica, la tragedia y la comedia griegas (hasta Aristófanes) –, mientras que con ‘literaturas modernas’ no alude a sus contemporáneos sino a autores ‘posclásicos’: Dante, Shakespeare, Cervantes. Entonces, los primeros románticos formularon la noción de ‘arte romántico’ reflexionando sobre las relaciones existentes entre el arte al que bautizaron con dicho nombre y el clásico. Si la literatura antigua hundía sus raíces en la naturalidad de la religión griega, las literaturas modernas las hunden en la *artificialidad* (me encargo de subrayar la palabra) de la religión cristiana. Si el objeto del arte griego era la naturaleza, el del cristiano es la historia; y si el primero aborrece lo amorfo o lo no delimitable, el segundo favorece estas características. Schlegel las reseña al afirmar que las obras poéticas modernas no producen *contento* ni *armonía* ni *perfección* (rasgos representativos del arte clásico). De ellas se obtiene un sentimiento de *insatisfacción*. La literatura clásica se elige en tanto sistema de valores que sirve para definir las literaturas modernas de manera *opositiva*. Si el dominio de la estética clásica era la *belleza*, el ideal de las obras modernas está lejos de lo bello, ya que son frecuentemente representaciones de lo *feo*, entendido como exceso, falta de unidad, orden y armonía. Correlativo de lo bello es lo *ideal* (propio del arte clásico) y de lo feo, lo *característico* o *individual* (propios del arte moderno)¹¹¹. Como dije, a estos pares corresponden, por el derecho, lo *natural* y, por el revés, lo *artificial*. Éste último se manifiesta por medio de la *mezcla* omnipresente en el arte moderno, “ove tutti i generi si ibridano e si confondono” (D’Angelo 1997: 42). Así, lo romántico busca la conmixtión de géneros heterogéneos, mientras que lo clásico, por medio de lo bello, se inclina hacia el imperio de las reglas (Schelling 1986).

¹¹¹ *Ideal* alude a la representación de un objeto no como *es en realidad*, sino despojado de esos rasgos que no responden a una norma abstracta de representación; mientras que lo *característico* – a la hora de la representación – privilegia lo distintivo, lo que *caracteriza* al objeto y que lo diferencia de los demás elementos de la misma especie.

Gracias a F. Schlegel lo ‘desconveniente’ deviene un momento central de la modernidad y lo *feo* se convierte en el núcleo de una reflexión estética que ya no privilegia lo *bello* como punto de referencia exclusivo:

E se tutti i termini che caratterizzano il moderno sono di natura negativa (disarmonia, anarchia, commistione, incompiutezza), sarà sufficiente che si cessi di avvertirli come disvalori, per individuarli invece come *un ordine di valori differente* dal classico perché essi diventino il nucleo di quella teoria della poesia moderna (D’Angelo 1997: 43. El subrayado es del autor).

Además de lo bello, lo que deja de privilegiarse, esta vez en el ámbito de los efectos psíquicos, es su correlativo – el *placer* –, por medio del cual se filtra la idea clásica de que la experiencia estética se define a partir de él. Quiero decir, nada cabe concluir sobre el carácter del arte en general, y de un objeto estético en particular, a partir (solamente) del efecto que suscita en el sujeto que observa, escucha o lee. Los autores de la *Romantik* obliteran el rol del *placer* para hacer hincapié en el acceso al conocimiento que posibilita el arte: la llamada ‘verdad’. En este sentido, trasladan su atención hacia la obra misma y su creador. La estética elige la obra de arte en tanto eje alrededor del cual articular sus reflexiones y, por lo tanto, deja de ser una estética que privilegia, antes que otros valores, el modo en que el arte se percibe. Esto es: nos encontramos frente a una *estética de la obra y no de la recepción*. Con esto no quiero decir que los románticos nieguen lo bello (y su correlativo: el placer) o que consideren la idea de belleza como algo accesorio, sino que ya no la consideran como *el* dominio de lo estético. De hecho, la estiman como “*l’idea unificante*, quella in cui convergono attività conoscitiva e attività pratica” (ibid.: 60). Nos encontramos frente a la primera manifestación de lo que será la revolución romántica que, entre otras cosas, reivindica lo característico, lo individual y, sobre todo, lo *artificial*, configurado gracias a la mezcla, a lo heterogéneo y a lo híbrido; todos ellos, rasgos interpretados como caracteres propios y positivos de una nueva forma de arte. Nos vamos entendiendo, me lo sospecho: empieza a emerger la razón por la cual el grotesco adquiere trascendencia en la reflexión romántica.

Las propuestas planteadas en *Über das Studium der griechischen Poesie* encuentran una continuación en la revista *Athenäum* (1798-1800), en donde F. Schlegel publica (sin firmarlos) varios *Fragmente*. Estos apuntan a una configuración más acabada del concepto de *romántico*, pero habrá que esperar el *Gespräch über die Poesie* – aparecido en los últimos números de la revista – para una exposición eficaz y sintética de la nueva estética. Él y los demás integrantes mencionados teorizan acerca de una colaboración colectiva en la producción poético-filosófica, que vuelva indistinguibles los aportes de cualquiera de ellos (de aquí la publicación sin firma de los *Fragmentos*). En tanto grupo – novedad merecedora de atención – dirigen su atención a la crítica, a la historia y a la teoría del arte, considerándolos campos inescindibles y manifiestan la voluntad de actuar en la escena literario-filosófica en una comunidad de intenciones para modificar el modo de pensar la poesía y la literatura (A.W. Schlegel 1963, vol. II: 9). Pero la revista, órgano de difusión e instrumento del grupo, pronto se eclipsa, y a partir de 1801 cada integrante sigue su camino. A raíz de la disolución, quien se ocupa de difundir y sistematizar las nuevas ideas es el mayor de los Schlegel, que traba relaciones personales con representantes del movimiento en otros países europeos, entre quienes corresponde mencionar a Mme. de Staël.

Esbozando unos rápidos apuntes concernientes a dicha revolución cabe señalar lo siguiente. En filosofía, el romanticismo opone el idealismo al sensualismo (según el cual las ideas surgen de los sentidos); la fantasía a la razón de los iluministas, a pesar de que de la Ilustración conservan las instancias más progresistas. La religiosidad sustituyó al ateísmo. El cosmopolitismo y el universalismo del Setecientos dejaron paso a los principios democráticos y a la conciencia de nacionalidad. Se valoró la función formativa e iluminadora de la historia. En este sentido, la Edad Media dejó de ser considerada como un periodo de oscurantismo. Pasó a ser la era en la que se manifestó la civilización moderna (F. Schlegel 1983: t. 2, lecciones 7 y 8). Más allá de la revalorización del Medioevo, los románticos ‘descubren’ también el *oriente*, entendiendo por este

término el arte de la India, Persia y Egipto. No es casual que F. Schlegel dedique el sexto capítulo de su *Historia de la literatura antigua y moderna* a la poesía india. Por otra parte, la estética romántica quiere liberarse del respeto a la ‘autoridad de los clásicos’ y suplanta la *Stille* (quietud profunda o imperturbable serenidad de ánimo) con la *Sehnsucht* (la eterna inquietud)¹¹². Uno de los resultados totales de dicha estética – marca de distinción respecto de las teorías precedentes, desde la antigüedad hasta finales del siglo XVIII – es la obliteración, en tanto concepto central del arte, del orden mimético. “Se l’arte è creatrice e instauratrice di *verità*, se è l’arte a dare *accesso alla realtà*, è evidente che non è più in alcun modo possibile pensare l’arte come legata a un mondo o una *verità preesistenti* da un vincolo di fedeltà, di *imitazione*” (D’Angelo 1997: 93). Para los románticos *imitación* ya no significa imitar la naturaleza (o la realidad), sino imitar su modo de creación. Proceder como ella, emular su fuerza creadora y *mezclar*, en sus creaciones, lo atractivo con lo repugnante. El arte ya no se considera como un ‘reflejo del exterior’ en la mente del artista, sino muy al revés como una proyección desde su subjetividad. Es así cómo deja de ser *imitación* para convertirse en *expresión*.

Por lo que concierne a los diversos géneros literarios, la novela – que es también *teoría de la novela* – debe brotar de la mescolanza de todos los existentes y relatar la aventura de la conciencia moderna que se siente rota y separada de la totalidad. La poesía, un sentimiento y reflexión, es canto que sintetiza la conciencia crítica respecto de la poesía misma. Entendida en un sentido amplio, es la que surge del pueblo y se dirige hacia él porque refleja sus sentimientos, sus necesidades y sus esperanzas. Es así cómo, con los hermanos Grimm, se recogen e investigan los ‘tesoros’ de la poesía popular. La revolución romántica se manifiesta en formas literarias nuevas (renovadas, mejor dicho) como el drama histórico (más adelante consideraré el caso del *Cromwell* de Hugo), el poema filosófico y moral, el poema cósmico, el poema épico o idílico, la novela histórica, la contemporánea, la psicológica, la memoria y el diario, la balada épico-lírica y la *nouvelle sentimental* en verso y en prosa.

A pesar de que este rápido apunte podría aumentarse, no estimo pertinente continuarlo porque nos alejaría de mi propósito. Lo que me interesa de la revolución romántica son menos sus características generales que su revolución estética. Con el Romanticismo la estética se abre a la consideración directa de las obras de arte y empieza a pensarse a sí misma como ‘filosofía (*de la historia*) del arte’. O, si se prefiere, el Romanticismo plantea una comprensión *histórica* de los fenómenos artísticos¹¹³.

Ya lo dije, pero insisto: el epicentro del estallido romántico, a partir del cual el ordenamiento clásico de las categorías estéticas resulta desbaratado, es la noción de *belleza*. Ésta pierde su carácter central, hecho que empuja a repensar el rol de algunas categorías que carecían de derecho de ciudadanía en las teorías precedentes (dado que se entendían como conceptos faltos de valor estético): en primer lugar lo *feo* y uno de sus aledaños, lo *grotesco*. Lo bello empieza a conceptualizarse como *una parte* de lo que el arte produce y ni siquiera la más importante. En el arte moderno (el que no es clásico ni posclásico) ya no hay una sola, sino innumerables formas de belleza. Es así cómo el principio del arte moderno ya no es lo concluso y suficiente en sí, sino lo *interesante*, a pesar de que sus expresiones ponen de manifiesto lo inacabado, lo (in)completo a

¹¹² Esto sucede no porque los teóricos del primer romanticismo sean anticlásicos – al contrario, son estudiosos y admiradores del arte antiguo –, sino porque subvierten su sistema de valores. Para decirlo con palabras de Hugo, para los románticos “lo bello *es* lo feo”. Su sistema estético representa la antítesis del sistema clásico y, en este sentido, el arte antiguo no puede seguir siendo *modelo* del moderno. Asimismo, por ‘autoridad de los clásicos’ no entiendo el arte clásico, sino el arte del *clasicismo*, sobre todo del francés. Es a éste que los románticos alemanes buscan oponerse. Quiero decir, a esas obras francesas pertenecientes a los ss. XVII-XVIII que, aun siendo modernas, respondían a la *doctrine classique*, perpetuando esquemas antiguos y apartándose de su propio mundo. En este sentido, de lo romántico se excluyen “tutte quelle forme artistiche le quali, pur collocandosi cronologicamente dopo l’arte antica, intendono seguirne il modello e riproporne le regole” (D’Angelo 1997: 47).

¹¹³ Según D’Angelo: “Cadeva ogni possibilità di considerare compito dell’estetica la fissazione di canoni, regole e modelli: se l’arte è storica, ciò che vale come modello in un’epoca non può valere come modello in un’altra. [...] In tutte le sfere della cultura il romantico fa valere [...] il metodo di una comprensione *storica* dei fenomeni” (1997: 36-37).

medias, ya que están a mitad de camino entre una perfectibilidad por venir y una imperfección ya superada. Y detrás de (o junto con) lo *interesante*, se trasluce lo *característico* aludido anteriormente. Un arte que privilegia estas peculiaridades no se detiene frente a los defectos, las imperfecciones o lo desagradable, sino que las destaca. Entendemos, finalmente, porqué el grotesco se acuña como categoría en este periodo. Por su capacidad de sintetizar la estética romántica como – parafraseando a Novalis (1993: 173) – *el arte de convertir un objeto en extraño y sin embargo conocido y atrayente*.

Quien discute una teoría de lo *feo* como término complementario de la totalidad estética es F. Schlegel, que trata de formular sus ‘declinaciones’, para dar razón, en arte, de la existencia de lo repugnante, lo horrible, lo extravagante y lo chocante. Así, lo grotesco, entre otras categorías, adquiere trascendencia, en tanto es capaz de suscitar *interés*. Capta la atención del espectador porque lo estimula con efectos inéditos, explotando esos recursos que Hegel, al reflexionar sobre la falta de equilibrio (o equilibrio distorsionado) presente en el *arte simbólico* (fase arcaica) de la India, sintetizó de la manera siguiente¹¹⁴: la *mezcla* injustificada de dominios diferentes, la *falta de medida*, entendida como deformación o exageración, y la *multiplicación* de un mismo atributo, entendida como acumulación (Hegel 1967: 316)¹¹⁵.

Dicho esto, apunto hacia el final. A continuación, consideraré los *Fragmente* (1798) y el *Gespräch über die Poesie* (1800) de F. Schlegel. Esto por el derecho. Y por el revés, tomaré en cuenta una especie de manifiesto del romanticismo francés: *Préface à Cromwell* (1827) de V. Hugo. Se trata de textos programáticos que volvieron *significativa* la palabra, concediéndole derecho de ciudadanía en el ámbito de la ‘filosofía del arte’. Gracias a ellos, el grotesco *adquiere y profundiza su carácter siniestro*, se define como una categoría *fuerte* de lo romántico y se especifica en tanto *estructura*.

En el *Gespräch*, Schlegel nos proporciona una multitud de ejemplos de obras literarias que considera grotescas. Así nuestro concepto se constituye en eje de las reflexiones del primer romanticismo. Incluso, cuando se refiere a su propio intento de novela – *Lucinda* –, que debía estructurarse gracias a los principios de la nueva poética, hablará de ella como de una obra grotesca, aunque para calificarla usa el adjetivo *arabesco*¹¹⁶. Este último término – tal como señala Kayser –, en los *Fragmentos*, se expresa con una fórmula extensible al concepto de grotesco: “Diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein” (2004: 52). Ya que para Schlegel la mitología es “una obra de arte de la naturaleza”, se entiende porqué considera el arabesco como una *mitología indirecta*, donde el adjetivo tiene el valor de *artificial*. Evidentemente, Friedrich no se refiere a nuestro concepto tomando en cuenta las ampliaciones que sufre en el siglo XVIII¹¹⁷, sino que lo

¹¹⁴ Establezco este paralelismo porque los rasgos diferenciadores del arte simbólico en cuestión tienen algo que ver con el arte grotesco, a causa de la mezcla de los dominios, la monstruosidad de sus elementos y la alteración de sus órdenes y proporciones.

¹¹⁵ Tengo conciencia de que mencionar la *Estética* hegeliana en el marco de la revolución que nos ocupa podría parecer poco pertinente: se sabe, dicho texto ha sido elaborado como reacción consciente y crítica respecto del Romanticismo. Pero, a pesar de los rechazos del filósofo hacia sus ‘no muy queridos románticos’ es innegable que en la primera parte de su vida fue intensamente influido por este movimiento y muy cercano al mismo. Además, las secciones de la *Estética* referentes a la historia de la pintura, la arquitectura y la música están construidas casi enteramente con materiales tomados de los autores de la *Romantik* (D’Angelo 1997: 32 y 40). Uno. Y dos: con Bajtin, cabe agregar que Hegel ignora “totalmente el rol de la comicidad en lo grotesco, y lo trata por separado” (1994: 46).

¹¹⁶ En la obra de Schlegel – excepción hecha de los *Fragmente* – los conceptos de *arabesco*, *grotesco* y *Witz* se usan frecuentemente como sinónimos. Quiero decir, no les otorga un significado terminológico preciso y, por lo tanto, aparecen estrechamente entrelazados con vistas a significar un arte de tipo *combinatorio* (Bajtin 1994: introducción; D’Angelo 1997: 106-114).

¹¹⁷ Con Wieland y la vinculación con lo caricaturesco. Vinculación que suponía el agregado de un sentimiento de repugnancia (suscitado por los ingredientes siniestros, cuyo carácter es abismal) a la sonrisa (ocasionada por los ingredientes deformes). *Ut supra*: “Desbrozar los contornos: la emergencia de la caricatura”.

considera a partir de sus comienzos. Quiero decir: *no* toma en cuenta el aspecto siniestro del grotesco. Alude a él teniendo como referente la pintura de R. Sanzio y lo que se dio en llamar *raffaelesca*; o sea, un mundo de orden meramente *fantástico* (en el sentido de *juguetería*). Afirmación ratificada por Bajtin, al señalar que Schlegel: “Lo considera la *mezcla fantástica de elementos heterogéneos* de la realidad, la destrucción del orden y del régimen habituales del mundo, la libre excentricidad de las imágenes y la «sucesión del entusiasmo y la ironía»” (1994: 43). En definitiva, Schlegel considera nuestro concepto de manera fechada. De todas formas, es en este momento cuando se modifica su valoración y clasificación. La función que el filósofo alemán le asigna – y en esto estriba la novedad – es reconocerlo como la “forma más antigua de la fantasía humana” y la “forma natural de la poesía”, es decir, como la base de todo arte elevado. Y aunque las obras de esa época son incapaces de formular una poesía elevada, es a través de lo grotesco que se preparará el camino de la poesía por venir: la *romántica*. Hasta se reconoce – según registra Kayser – que “solche Grotesken [...] <sind> noch *die einzigen romantischen Erzeugnisse unseres unromantischen Zeitalters*” (2004: 53). Otra función que se le asigna al grotesco es la de posibilitar la comprensión de autores como Cervantes, Ariosto y Shakespeare. Esta última mención no es casual, ya que el poeta inglés es considerado por el pensador alemán como la culminación de la poesía romántica. Tanto en sus tragedias como en sus comedias, “il bello e il brutto *sgorgano* [...] *assieme*, le bellezze non sono mai libere da scorie impure, sono uno strumento per raggiungere [...] la raffigurazione del *caratteristico*” (D’Angelo 1997: 129). Se lo elige en tanto modelo porque sus textos renuncian a las constricciones de la *obra cerrada* e introducen como fundamento propio *un principio constructivo libre*. Representan el máximo ejemplo de la *mezcla* de ingredientes de índole diversa que se (con)funden en un mismo conjunto; rasgos que, según Schlegel estima, deberán pertenecer a la obra de arte romántica¹¹⁸.

Sintetizo y luego avanzo, aunque cronológicamente retrocedo. En el *Gespräch* se señalan los distintivos más evidentes de nuestro concepto: el aspecto híbrido resultante de la mezcla, la acumulación, la confusión y hasta su tinte fantástico. Sin embargo, se soslaya – según señala Kayser – el terror debido a lo que anteriormente llamé *distanciamiento del mundo*: “die Bodenlosigkeit, die Abgründigkeit, das sich einmischende Grauen angesichts der zerbrechenden Ordnungen” (2004: 53). Y ahora avanzo retrocediendo: una concepción totalmente distinta se plantea en los *Fragmente*, en donde además la noción de grotesco está separada de la de arabesco. Es aquí donde el adjetivo *grotesco* registra de manera contrapuntística – junto con el aspecto fantástico, ridículo e hilarante –, también un matiz ‘nocturnal’, ‘oscuro’¹¹⁹. A su gama significativa se agrega el aspecto ‘horroroso’ dejado de lado en el *Gespräch*. Es así cómo el grotesco entra en la historia. Se acuña *lo grotesco* – la categoría – y es con ella que se logra dar cuenta *de la multiplicidad* de aspectos de las formas artísticas que representa. A partir de ese momento, los diferentes matices van penetrando en los enunciados. Lo grotesco se define, hasta las últimas consecuencias, en tanto que *concepto mezclado*. Dicho de otro modo: el principio cómico sin el principio trágico, o viceversa, *vuelven lo grotesco imposible*. Y una vez más: “Groteske, so besagen es die Fragmente 75, 305, 389, ist der klaffende Kontrast zwischen Form und Stoff, die auseinanderdrängende Mischung des Heterogenen, die Explosivkraft des Paradoxen, *lächerlich und grauenerregend zugleich*” (Kayser 2004: 55).

Y ahora avanzo a secas. Ya lo dije, junto con Schlegel lo grotesco fue tomado en consideración también por otra obra, *Préface à Cromwell* (1827) de Hugo. Allí, el autor, eligiendo como pretexto la figura del político inglés Oliver Cromwell (1599-1658), se interroga acerca de la

¹¹⁸ Basta pensar en *King Lear*, en la simultaneidad de los fenómenos naturales o humanos en los que se hace hincapié: ‘el sol y la lluvia al mismo tiempo’, la coexistencia de las ‘sonrisas y las lágrimas’ de los personajes; o en *Titus Andronicus* cuando, por ejemplo, el protagonista irrumpe en la escena con una mano cortada y contestando a Marcus Andronicus que le pregunta “Why dost thou laugh? it fits not with this hour”, dice: “Why, I have not another tear to shed” (Shakespeare 1995: Act III, Scene I).

¹¹⁹ Cabe señalar que, en el grotesco romántico, la risa – al conjugarse con la ‘gravedad’ que da el miedo o el dolor – se reduce y toma la ‘forma’ de humor, ironía o sarcasmo. “Deja de ser jocosa y alegre. El aspecto *regenerador* y positivo de la risa [propio del grotesco medieval y renacentista relacionado con la cultura cómica popular] se reduce extremadamente” (Bajtin 1994: 40).

legitimidad del poder. Esta elección no es fortuita sino funcional a la teoría formulada en el prefacio porque, según lo presenta Hugo, Cromwell es un ser plural, polimorfo e híbrido, con mil caras que coexisten (recuerda el Hombre de Corrientes y Esmeralda de Scalabrini Ortiz). Se trata de un ser complejo, compuesto de contrarios, ya que en él conviven “mucho mal” y “mucho bien”, “genialidad” y “mezquindad”. Más que la obra en sí, lo que llama la atención es el prefacio, que sigue conservando su valor debido a la sistematización de la teoría de lo grotesco. El texto articula su exposición por medio de pares de contrarios: bajo y alto, carnal y espiritual, feo y lindo, grotesco y sublime. Y es en este último que fija su atención, permitiendo la definición de una nueva categoría histórico-literaria y el reconocimiento de la existencia de un principio natural.

Hugo considera que lo que separa el arte clásico del romántico es la ausencia de lo *feo* en el primero y su presencia en el segundo, y señala que el cristianismo (la religión de la edad moderna) lleva el arte hacia la verdad, le hace descubrir que si el mal se mezcla con el bien, la luz con la sombra, lo deforme con lo gracioso o la figura de dios con la del diablo, entonces también lo incompleto puede resultar armonioso. Hace hincapié en la multiplicidad de lo feo, oponiéndolo a la singularidad de lo bello porque el primero tiene la capacidad de ofrecernos continuamente aspectos nuevos, si bien incompletos, que se oponen a la simetría y armonía absolutas del segundo. Con este reconocimiento empieza a entenderse que la poesía debe (y puede) proceder como la naturaleza: vincular en sus creaciones lo perfecto con lo imperfecto, lo atractivo con lo repugnante, lo bello con lo feo, en definitiva. Con esta constatación, también en el escrito programático del romanticismo francés se reconoce la centralidad de un arte de tipo combinatorio – representado por nuestra categoría – que pone en escena una *confusión artificiosamente ordenada* (aquí aparece una vez más la tapa del libro como ejemplo representativo), la ambivalencia. Y de aquí, hacia Kayser para confirmar:

Und nicht nur Beachtung: es rückte jetzt in das Zentrum der ganzen, weitgespannten Betrachtungen. Victor Hugo machte das Groteske zu dem wesentlichen, unterscheidenden Kennzeichen aller nachantiken Kunst (also mit Einschluss der mittelalterlichen): “*Voilà un principe étranger à l’antiquité, un type nouveau introduit dans la poesie... Ce type, c’est le grotesque*” (2004: 59. El subrayado es del autor).

Nos encontramos entonces frente a una declaración de principios que evidencia la existencia de un motivo ‘extraño’ a la antigüedad, a pesar de que figuras ‘desagradables’ por su aspecto híbrido – como Sirena, Medusa, la Esfinge, el Minotauro, los sátiros, etc. – no son ajenas al arte clásico. Ocupan, sin embargo, una posición subordinada¹²⁰. Al canon de belleza clásico – que descansa sobre la separación de los estilos – se opone un tipo de ‘belleza’ de orden diverso, cuyo carácter híbrido y fundado en la mezcla, ya no se estima como una anomalía sino como una riqueza, un aporte positivo que determina nuevas posibilidades expresivas. Este gesto implica un duro golpe al canon estético idealista. El punto de gravedad del nuevo motivo descansa en lo trastocado, la deformación, la fealdad, lo contrahecho y lo horroroso. Estos, más que conformar una serie, son solamente algunos aspectos. Hugo reconoce otros, como lo cómico, lo hilarante, lo bufonesco y lo ridículo. Es gracias a esta conjunción de contrarios que el concepto amplía su acepción, adquiriendo esa misma trascendencia que en ámbito alemán le había otorgado Schlegel. Hugo, sin embargo, hace corresponder a lo grotesco, en tanto principio nuevo, una ‘forma nueva’ (para Schlegel ésta es la novela) o, si se prefiere, entendida de manera renovada. Es la que corresponde a la época moderna – así como la oda correspondía a los tiempos primitivos y la epopeya a los antiguos. Un género ‘enredado’ – en esto estriba lo *nuevo* –, conjunción de contrarios, capaz de sintetizar los demás géneros: la tragedia y la comedia (teatro de élite) con el melodrama y el *vaudeville* (teatro

¹²⁰ Como reconoce justamente Bajtin, el grotesco no “desaparece [...] en la época clásica, sino que, excluido del arte oficial, continúa viviendo y desarrollándose en ciertos dominios «inferiores» no canónicos: el dominio de las artes plásticas cómicas, sobre todo las miniaturas, como, por ejemplo, las estatuillas de terracota [...], las máscaras cómicas, silenos, demonios de la fecundidad, estatuillas populares del deforme Thersite, etc.; en las pinturas de los jarrones cómicos, por ejemplo las figuras de sosias cómicos (Hércules, Ulises), escenas de comedias, etc.; y también en los vastos dominios de la literatura cómica” (1994: 34).

del pueblo). Se trata del *drama*. Y a la par de Schlegel, elige como modelo de referencia a Shakespeare porque él

es el Drama; es el drama que *fusiona en un mismo hálito* lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo cómico, la tragedia y la comedia, el drama es el *carácter propio de la tercera época de la poesía, la literatura actual* (Hugo 2000: 55. La trad. es mía)

La poesía nacida del cristianismo, la poesía de nuestro tiempo es entonces el drama; [que] resulta de la combinación espontánea de dos tipos, lo *sublime* y lo grotesco, que se cruzan en el drama mismo, como en la vida y en la creación. Porque la poesía verdadera, la poesía completa, reside en la *armonía de contrarios*. Además, [...] todo lo que está en la naturaleza está en el arte (ibid.: 59)¹²¹.

Se trata de un género que se funda sobre los contrastes, ya que privilegia la presencia simultánea de lo antitético. Género, además, traducido por un nuevo verso – el trímetro romántico – abierto a los libres recursos de la prosa, *polimorfo*, una vez más. Hugo augura que adquirirá

como Proteo, *mil formas* sin cambiar tipo y carácter [...]; lírico, épico, dramático, según se necesite; capaz de *recorrer toda la gama poética*, de ir de lo *alto* a lo *bajo*, de las ideas más *elevadas* a las más *bajas*, de las más *cómicas* a las más *serias*, de las más *contingentes* a las más *abstractas* [...]. *debe admitir todo* [...]: *francés, latín, textos jurídicos, encumbradas blasfemias, locuciones populares, comedia, tragedia, risa, lágrimas, prosa y poesía* (ibid.: 81).

En este verso que, como Proteo, *debe* (categórico) aceptar *todo*, es posible reconocer de inmediato una aplicación estilística de lo grotesco, ya que también su esencia es la pluralidad, posibilitada por la aceptación de ingredientes de índole diversa que se entrecruzan y entre los que no se establecen prioridades ni jerarquía alguna. Quiero decir, todos los elementos constitutivos poseen el mismo valor. Como veremos, en el caso de Arlt, ésta es la supuesta “mala escritura”.

Resumo. Es gracias a F. Schlegel y a Hugo que *el grotesco* y *grotesco* ensanchan su radio de acción para definir *lo grotesco* en tanto estructura y categoría fuerte de lo romántico. Esto se logra por medio del reconocimiento de la *simultaneidad* de elementos incompatibles (lo bello, lo estrafalario, lo siniestro, lo repugnante, etc.) que confluyen en un todo turbulento con vistas a configurarlo, produciendo en él un desorden aparente, divagaciones, interrupciones y saltos. Dicha simultaneidad desbordante destruye los órdenes ‘naturales’ a los que estamos acostumbrados y frente a esta destrucción se produce la apertura de un abismo: lo aparentemente razonable nos (a)parece como carente de sentido y las cosas que se presentan como familiares se van distanciando. Se nos quita la seguridad que nos inspira nuestra imagen del mundo y la protección ofrecida por la sensatez, la tradición o la simple rutina. Ese ‘lugar’ en el que pensábamos poder avanzar con seguridad nos provoca incertidumbre, fomenta nuestra duda o, si se prefiere, un sentimiento de vértigo: no tenemos nada estable donde apoyarnos. Es entonces cuando empezamos a vacilar, ya que no logramos comprender de inmediato lo que sucede y cómo reaccionar frente a ello.

He aquí, pues, cómo se presenta el problema. Sin embargo, el objeto específico de mi estudio, más que lo grotesco, es Arlt. Lo grotesco es infinito y, como hemos visto, extremadamente heterogéneo en sus manifestaciones. En relación con él, mi objetivo es meramente teórico y consiste en revelar su sentido en tanto categoría estética, su naturaleza ideológica (quiero decir: la visión del mundo que implica) y la concepción estética que acarrea. Por eso, lo mejor es insertarlo en el contexto concreto en el que lo grotesco se ha condensado, concentrado, y ha sido usado (interpretado) artísticamente en su nivel más alto; en el ámbito de esa zona alternativa que he configurado en la entrada anterior: *Los siete locos*. En su universo discursivo, la unidad interna de

¹²¹ Hugo usa el término *sublime* como antítesis y término de complemento del grotesco (contrapunto que ‘debilita’ la autonomía de este último) y el sentido con el que lo entiende es el de ‘elevado’, ‘noble’, ‘sobrehumano’. Aunque no hay que olvidar que “nell’estetica del Settecento molte delle componenti che successivamente confluiranno nella categorie [del XIX sec.] erano espressioni proprie della forma del piacere, il sublime appunto, che è connesso con il terribile, lo spaventoso, lo smisurato” (D’Angelo 1997: 131).

los elementos heterogéneos que permiten su identificación se revela con una claridad excepcional, haciendo que la obra en cuestión pueda considerarse como una ‘enciclopedia’ de lo grotesco. O, si se prefiere, como lo que he dado en llamar el *mapa de poder* del renacimiento de las letras argentinas de la década del veinte en Buenos Aires. Procediendo de esta forma, estoy convencido de que se puede descubrir la dimensión propia de *Los siete locos*, de manera de mostrar su diferencia respecto del texto estatuido por el conjunto *Los siete locos / Los lanzallamas*. Pero para eso es excluyente comprender el ‘lenguaje’ particular de la segunda obra arltiana que, una vez más, es el de nuestra categoría.

Una última palabra. La representación intensiva y extensiva de los motivos grotescos está acompañada por una suerte de función conativa o perlocutiva, un llamado a la transformación del espectador que, en el caso específico que nos toca recorrer en las páginas siguientes, se concreta en una invitación a participar de otro orden del mundo y de otra posibilidad del hombre: aquélla brindada por uno de los motivos más característicos de lo grotesco: *la locura*. Y al respecto dos voces que ya hablaron:

Another feature of the grotesque is a predilection for the representation of madness. The bizarre imagination of the lunatic provides the artist with an immense source of inspiration for his strange vision of the world. In addition, lunacy provides the writer with another way of depicting the world as completely ambiguous and unpredictable. Deranged and sane characters are often difficult to distinguish in the grotesque world. *If a madman acts in a more rational manner than a normal person, the implication, of course, is that the entire world may be a madhouse* (Troiano 1976: 8-9).

El tema de la locura [...] *es muy típico de todo el grotesco*, ya que permite observar al mundo con *una mirada diferente*, no influida por el punto de vista “normal”, o sea por las ideas y juicios comunes. [...] en el *grotesco popular*, la *locura* es una *parodia feliz del espíritu oficial*, de la seriedad unilateral y la “verdad” oficial. Es una locura “festiva” mientras que en el *romántico* la *locura* adquiere los *acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual* (Bajtín 1994: 41).

Locura que, sobre todo a partir del segundo extracto, podría adjetivarse de ‘romántica’ por su *valencia obscura* y que, en el caso específico de *Los siete locos*, se parece más bien a una semilocura razonante o a una ‘locura atenuada’. Entonces: obscura y *también* jocosa. ‘Atenuada’, dije, y ahora agrego: supuestamente extendida a un número reducido de personajes – *siete* –, según tematiza el propio título de la obra. Y que, en todo caso, apunta a minar el racionalismo y la lógica en tanto valores propios de las sociedades modernas. Y si por el derecho se busca eso, por el revés (ya vimos que lo grotesco lo acepta todo) también la emplaza. De hecho, y ya termino, la presencia “del número [siete] nos acerca a un universo signado por la lógica, ya que el número parece dotado del poder de detener el exceso, porque denota límite y es límite” (Gilman 1993: 78)¹²².

¹²² Para el presente planteamiento usé como texto central el de Kayser (2004) y como ‘aledaños’ Spitzer (1948), Chastel (1989), Bajtín (1994), Milani (1991), D’Angelo (1997), Sampaolo (1998) y otros mencionados en la bibliografía. Por lo que concierne a la elección central: no desconozco que Kayser privilegia sobre todo los aspectos de tensión negativa – tal como el tono general grave, terrible y espantoso – de lo grotesco y que atribuye poca importancia – como lo anota Bajtín (1994: 55-68) – a otros rasgos diferenciadores como la ironía, la comicidad o la desjerarquización.

TERCERA ENTRADA

Y ahora el paseo. O el recorrido por lo tan esperado / postergado

O uno distorsiona el mundo para poder expresarse o hace periodismo, reportajes... malas novelas fotográficas.

Juan Carlos Onetti

—Podríamos abrir con Arlt.

—¡Desde ya! Inevitable. Pero Roberto está muerto, Cayró.

—Habría que darlo vuelta.

—¿Cómo dice?

—Que habría que darlo vuelta a Arlt: demasiado santificado; ya debe estar tosiendo con tanto incienso alrededor. Demasiados **sacerdotes** últimamente, Zimmer; demasiados monaguillos; olor a sacristía empieza a tener. Arlt...

David Viñas

PALABRAS LIMINARES

Podríamos abrir con Arlt. Sí, ahora podemos. Y entonces, entre un área cóncava y otra convexa, se abre un abanico de inflexiones que nos tienden un mundo deformado. Podríamos abrir. Y sí, podemos, pero previamente tomo aliento. Aliento antes de empezar a barajar cierta descortesía, al romper algo que, tanto a Roberto (aunque a él menos) como a su crítica (a ésta más), se les antoja marmóreo. Descortesía e insolencia. O, si la cuestión se exagera y se me apura, descortesía, insolencia y voz alta. Desde ya: evito la entonación moderada, emplazo el gesto animoso y el tono subido, como actitud crítica en busca de un diálogo colectivo.

INTRODUCCIÓN

Roberto Arlt (1900-1942) empieza a escribir *Los siete locos* en 1927 cuando todavía trabaja en la revista humorística *Don Goyo*, dirigida por su amigo Nalé Roxlo. Aún no era el reconocido aguafuertista de *El Mundo* (habrá que esperar el 5 de agosto de 1928). Escribe y sigue implacable en su tarea diaria hasta que en julio de 1928 publica un adelanto de la novela en la revista *Pulso*. El título: “Sociedad secreta”. Desde ya, como veremos, uno de los motores narrativos de los *locos*. Y en una nota a pie de página, perteneciente al fragmento “La farsa” (*Los siete locos* es un texto fragmentario), se nos dice: “Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso, en el mes de octubre de 1929” (161). Y sí, la Editorial Latina otra vez. La misma que le había dado crédito con *El juguete rabioso* (1926).

Estamos en el 29, cerca del *crack* y de lo “infame” (ya lo mencioné en la Primera entrada), y Roberto es ‘un flor’ de aguafuertista. Cada vez que espía desde la página seis, los canillitas festejan y *El Mundo* apunta hacia arriba; digo, hacia el cielo de las ventas. Al respecto, se pueden citar esas palabras casi finales de *Los lanzallamas*, referidas al suicidio de Erdosain y pronunciadas en el subsuelo de un periódico: “—Macanudo. Mañana tiramos cincuenta mil ejemplares más” (“Una hora y media después”, 595). Pero estábamos con los *locos*, que salen de *Los siete* literarios para apropiarse de *Los siete* periodísticos. Me refiero al aguafuerte titulado “Los siete locos” que aparece en *El Mundo* el 27 de noviembre de 1929. Roberto escritor confecciona un texto ficcional, y Roberto periodista (se) lo reseña. Acaso para ayudar a las ventas. La literatura es un bien de consumo, se sabe. El mercado está presente, que quede claro. Roberto traza su estrategia de ataque y opera con él. No trata de eludirlo. Él vive de eso. De su escritura. Y ficticiamente – pero en la realidad, digo, como expresión de deseo – de sus inventos. Un tópico, desde ya, que a mí me tiende una circularidad. Y – una vez más – necesito avanzar. El aguafuerte, entonces. Roberto lo publica

porque un lector (según cuenta) se ha enterado de que ha salido una novela suya y le escribe: “dispongo de poco dinero para invertir en libros, le agradecería me diera algunos datos respecto a ella, para saber si vale o no la pena de gastarse el tiempo y unos pesos en su lectura” (Scroggins 1981: 139). El pretexto está. Inventado. Falta el texto:

El plazo de acción de mi novela es reducido. *Abarca tres días* con sus tres noches, se mueven, aproximadamente, veinte personajes. De estos veinte personajes, siete son centrales, es decir, constituyen el eje del relato. Siete ejes, mejor dicho, que culminan en un protagonista, Erdosain, verdadero nudo de la novela (ibid.).

Roberto tergiversa, y a lo grande, en el aguafuerte y con los *locos* también¹²³. Nos señala algunas pistas – por ejemplo, los tres días de acción y Erdosain ‘vendido’ como el único protagonista – para evidenciar luego (en la *novela*), con múltiples oscilaciones, que el indicado no es el único camino que se puede seguir. O, si se prefiere, que lo dicho no es totalmente cierto. Arlt, como algunos de sus personajes, miente. Descaradamente. Con esto seduce y atrae. Miente por el derecho y por el revés oscila (vacila, diría Viñas). Es así que todos los componentes ficcionales de *Los siete locos* adquieren siempre dos calificativos. Los personajes ocupan dos lugares, afirman y, acto seguido, niegan. Son siempre dos cosas al mismo tiempo. Un *ni* y *ni*: “Estos individuos, canallas y tristes, *simultáneamente*; viles soñadores *simultáneamente*” (ibid.). El aguafuertista había anunciado un protagonista, ¿verdad?, pero:

El argumento es simple. Uno de los personajes, llamado el Astrólogo, quiere organizar una sociedad secreta para revolucionar y quebrantar el presente estado de cosas. Para llevar a cabo su proyecto necesita dinero. En estas circunstancias, Erdosain le ofrece el medio de adquirirlo. Se trata de secuestrar a un pariente que lo ha abofeteado (ibid.: 140).

Y ahora agrego: la andadura que Roberto imprime a sus *locos* es la de un mismo pie en dos estribos. Oscilación, *ni* y *ni* decía:

En síntesis: estos demonios no son *ni* locos *ni* cuerdos. Se mueven como fantasmas en un mundo de tinieblas y problemas morales y crueles. Si fueran menos cobardes se suicidarían; si tuvieran un poco más de carácter, serían santos. En verdad, buscan la *luz*. Pero la buscan completamente sumergidos en el *barro* (ibid.: 141).

Miro desde más cerca: empiezo a escarbar en *Los siete locos* y hojeo el volumen la Colección Archivos. Pero en realidad apunto. Paso las páginas de legales, encuentro una foto con mechón y una firma reproducida, la página de los colaboradores, un sumario, una foto de joven, encuentro tres nombres de alto voltaje (los desairo), llego a otra foto, Roberto y a su izquierda un Conrado Nalé adivinado, y llego, finalmente, a lo que importa. Lo apuntado se manifiesta: “La sorpresa”, y más que el inicio de una novela lo que aparece se me antoja una puesta en escena. El lugar donde transcurre la acción está preparado: tres hombres de ademanes rabiosos esperan, no hacen nada, nosotros los ‘miramos’ y, claro está, quedamos a la espera de un disparador que altere esa situación estable. Y un nuevo personaje hace su ingreso en la escena:

Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde.

Lo esperaban el director, un hombre de baja estatura, morrudo, con cabeza de jabalí, pelo gris cortado a «lo Humberto I», y una mirada implacable filtrándose por sus pupilas grises como las de un pez; Gualdi, el contador, pequeño, flaco, meloso, de ojos escrutadores, y el subgerente, hijo del hombre de cabeza de jabalí, un guapo mozo de treinta años, con el cabello totalmente blanco, cínico en su aspecto, la voz áspera y mirada dura como la de su progenitor (7).

¹²³ Más adelante, cuando discuta el problema de la organización temporal en relación con lo grotesco, veremos cómo Roberto repite en *Los siete locos* esto de los tres días.

A través de la estafa y la delación, Erdosain estrena *Los siete locos* con un suceso de la envergadura de un Raskolnikov o de un Lafcadio Wluiki (Dostoievski, según la crítica especializada, es un pariente directo de Roberto; Gide, menos). Augusto Remo Erdosain, el empleado infiel, aprovecha la falta de administración de la “Limited Azucarar Company”, empresa para la cual trabaja en calidad de cobrador de cuentas, y organiza un desfalco. Seiscientos pesos con *siete* centavos, la suma que sustrae. Lo descubren, a causa de la delación de otro personaje – Barsut, el primo de su mujer – y se ve en la situación de devolver dicha suma en un plazo perentorio. Si no, la cárcel. Un antihéroe, Remo, por su descalificación social, psicológica, moral y económica. Leyendo, pronto salen a flote estos calificativos.

Erdosain se despide de sus jefes y *penetra* en la ciudad. Buenos Aires aparece y sus zonas céntricas están (paradójicamente, ya veremos porqué) vacías, a pesar de que el protagonista las atraviesa en horas pico. Empiezan los encuentros. El primero es Ergueta (se trata del relato catártico que abre una serie que explicitaré más adelante). Ergueta: un exegeta de la *Biblia*, farmacéutico y jugador empedernido. Son amigos, Erdosain le pide un auxilio que el otro no le concede y se determina una de las escenas más famosas de todo el texto. La de “Rajá, turrito, rajá”.

Tras corretear por Buenos Aires, razonando acerca de su situación, Remo resuelve acudir a otro amigo, el Astrólogo. Alberto Lezin – así se llama – vive en el conurbano bonaerense, en Temperley, donde planea organizar una Sociedad secreta, cuyo fin es hacer estallar una revolución con vistas a crear una nueva sociedad. Ésta se basará en la explotación de la mayoría a mano de una minoría elitista. ¿La financiación del proyecto? Ya lo sabemos: la prostitución, organizada por el “Gran Patriarca Prostibulario”, el ‘cafishio’ Arturo Haffner. Remo, entre tanto, tendrá a su cargo la instalación de una fábrica de gas fosgeno para destruir a la eventual resistencia. El primer impulso económico de la Sociedad se obtiene por medio del secuestro y el asesinato (fingido) de Barsut. Acto planeado – aunque de maneras diferentes, más adelante lo veremos con detenimiento – por los dos protagonistas: Augusto Remo y Alberto. Pero estábamos en Temperley. Allí, Remo y el Rufián Melancólico (éste es el sobrenombre de Arturo: los apodos son un rasgo común de los *locos*) se ven por primera vez y éste le regala el dinero para saldar su deuda con la Azucarera.

Erdosain regresa a su casa, donde encuentra a su esposa – Elsa – a punto de huir con un militar. “El humillado” se titula el fragmento que contiene una de las escenas más ásperas de todo el libro, donde además descubrimos los padecimientos sufridos por Erdosain durante el periodo de la infancia y la penosa relación con su mujer. Elsa se va y Remo cae en una oscura depresión. Quiero decir, en una de las tantas “zonas de angustia” que veremos más adelante. Después recibe la visita de Barsut, quien le declara su interés por Elsa, al tiempo que le recrimina su pasividad ante el abandono, lo abofetea y le informa que fue él quien lo delató. Es en este momento que Erdosain empieza a rumiar el secuestro para sustraerle los ahorros. Lo llevará a cabo junto con el Astrólogo y éste organizará una farsa de asesinato *ad hoc* para que Erdosain crea en la muerte de Barsut. Esto es lo que antes llamé oscilación: se prepara todo para realizar un acto, pero de manera inesperada los planes se modifican y los acontecimientos sufren una torsión de 180 grados. El plan de secuestro se pone en marcha y el secuestrado accede a la extorsión. Quiero decir: Barsut se pone de acuerdo con el Astrólogo, le entrega sus ahorros y acepta el simulacro del asesinato.

Mientras tanto, en la quinta de Temperley la logia se reúne y asistimos a un encuentro plenario entre los “jefes” de la Sociedad secreta, donde se discuten algunos aspectos de su acción (aunque más pertinente sería decir *inacción*: otro término que voy a discutir). Aquí aparecen nuevos personajes. Los más importantes: el Buscador de Oro y un Mayor del ejército. Más adelante mostraré cómo el discurso del Astrólogo (el segundo protagonista) encuentra en los del Buscador y, sobre todo, del Mayor sus ramificaciones. O, si se prefiere, cómo éstos son apéndices de aquél. El Buscador, cuyo relato remite al imaginario de la aventura (se mencionan itinerarios, referencias geográficas, se describen paisajes, etc.), narra su viaje al sur del país en compañía de una prostituta (La Máscara) y el ‘descubrimiento’ de un lago de oro coloidal en un lugar impreciso entre

Argentina y Chile¹²⁴; mientras que el Mayor arma un discurso acerca del presunto descontento de una parte del ejército argentino y de una posible dictadura. Quiero decir, del proyecto de un golpe de Estado y de un eventual gobierno *de facto*. Como veremos más adelante, parte de la crítica especializada ha optado por ver en el discurso del Mayor una anticipación casi profética: se ha dicho que, por medio de él, *Los siete locos* preanuncia un levantamiento. Anticipación con la que Roberto habría presentido el ascenso del militarismo en la Argentina.

Erdosain recibe la visita de “La Coja” – Hipólita, mujer de Ergueta –, quien solicita su ayuda porque el farmacéutico se encuentra internado en el Hospicio de las Mercedes: se ha vuelto loco. El protagonista, entonces, se confía con ella, presa de los remordimientos por la fuga de Elsa. Hipólita es una ex prostituta y entre ellos se determina una extraña relación. Sin embargo, pronto se percata de que Remo es un iluso y un débil. Asimismo, éste le habla del Astrólogo, de sus proyectos y, ya que Hipólita está buscando a un superhombre, en *Los lanzallamas*, veremos que se entrevistará con Lezin para tratar de extorsionarlo; pero al conocerlo se sentirá atraída y al final se fugarán juntos. Esto por el derecho. Y por el revés, antes de que todo esto acontezca, Erdosain la invita a quedarse en la pieza de pensión que alquila, mientras él visita a los Espila, una familia venida a menos que está probando uno de sus inventos (ya lo sabemos, Remo es inventor): la rosa de cobre¹²⁵.

Entretanto se concreta el cobro de los ahorros de Barsut por medio de un cheque, a continuación de lo cual el Astrólogo empieza a cavilar acerca de la muerte de su detenido. Después de un coloquio con éste, Alberto se decide por la farsa del asesinato y uno de sus secuaces – Bromberg, “El hombre que vio a la partera” – ‘estrangula’ a Barsut mientras Erdosain asiste impasiblemente al hecho:

Barsut se levantó de un brinco; iba a hablar. Bromberg describió una curva en el aire y un choque de cráneos contra las tablas retumbó en la cochera. [...] Del montón informe se desprendían ronquidos sordos. Erdosain seguía con curiosidad cruel la lucha [...]. Y el sordo ronquido no fue ya. [...]

Había salido de la cochera el asesino. Erdosain lo siguió, y el Astrólogo, que era el último, se volvió a mirarlo al estrangulado.

Este permanecía en el suelo, con la cabeza vuelta hacia el techo, las mandíbulas distendidas y la lengua pegada al vértice de los labios torcidos en una comisura que descubría los dientes.

En esa circunstancia ocurrió un suceso extraño, del que no se dio cuenta Erdosain. El Astrólogo, deteniéndose bajo el dintel de la cochera, volvió el rostro hacia el muerto, entonces Barsut, levantando los hombros hasta las orejas, estiró el cuello y mirándolo al Astrólogo guiñó un párpado (“El guiño”, 278-279).

Pocas páginas más y *Los siete locos* termina, aunque más exacto sería decir *no* termina. Su modalidad de composición es abierta. Y con esto no me refiero solamente a un desenlace inconcluso sino a que el *conjunto de acciones* que se presenta en los *locos* carece de desenlace. Y agrego: a través de un dinamismo que paradójicamente oblitera todo proceso, la secuencia de nuestro texto que ‘traduce’ la transición de un estado inicial a un estadio final, no llega nunca a este último¹²⁶. Es así cómo esta composición abierta permite un desarrollo posterior, que se da en *Los lanzallamas*: su *natural* continuación. ‘Natural’ continuación que – como veremos: aventuro ya una hipótesis – no lo es tanto, ya que *Los lanzallamas* rechaza el desafío de *Los siete locos*, que consiste

¹²⁴ Él dice haber descubierto algo que existe, pero no sabe dónde está: el oro “existe, claro que existe... pero hay que encontrarlo” (“El buscador de oro”, 174). A esta altura, tamaña afirmación puede parecer paradójica y, de hecho, lo es. Pero, como veremos más adelante, contesta a las operaciones simultáneas de mentira y verdad. Quiero decir que todos los enunciados relacionados con la Sociedad secreta engendran una semántica polivalente. Admiten, al mismo tiempo, dos valores de verdad. O, como sostiene Rivera, todo posee “el sabor de una mistificación” (1986: 50).

¹²⁵ “En otro tiempo la familia ocupaba una posición relativamente desahogada, luego una sucesión de desastres los había arrojado en plena miseria” (“Los Espila”, 208). Avellaneda, en un trabajo sobre Arlt y la clase media, señala que la caída en la miseria de los Espila “resume – con tejido intertextual de *claro linaje boedista* – el sentido de desastre inevitable y de expulsión de clase que era ya patrimonio discursivo y experiencia social en la capas medias de la década del treinta” (2000: 647). Es interesante traer a colación ese *linaje* porque se inserta como un elemento más en la textura de *Los siete locos*, contribuyendo a confirmar ese estatuto misceláneo que mencionaré más adelante.

¹²⁶ Como veremos, un distintivo de *Los siete locos* – que no se presenta en *Los lanzallamas* – es que no hay acción, por lo menos en términos tradicionales.

en mantener de manera constante y coherente lo inacabado de su diseño. Y es esa misma ‘naturalidad’ que, junto con otros ingredientes, otorga al texto arltiano (*Los siete locos* y *Los lanzallamas*) cierto olor a sacristía. Esto es lo que me propongo airear.

PARA SACARLO DE LA SACRISTÍA

Este trabajo pretende enfocar *Los siete locos* – algunas de sus problemáticas –, conjeturando y demostrando (como expresión de deseo, a esta altura) que las mismas no continúan vigentes en *Los lanzallamas*. Por esta razón, no considero nuestro texto como la primera parte de un *díptico* dependiente de una segunda parte que lo comple(men)ta y le otorga un sentido cabal, sino como un conjunto con sus propias reglas. Éstas, si logro convencer al lector con mis propuestas y mis demostraciones, exhibirán que esa primera parte no necesita a la presunta segunda. Pero con esto caigo en una paradoja: en ocasiones, para demostrar las diferencias entre dichas partes, me veré obligado a traer a colación lo que rechazo, para no ser acusado de ignorancia y, sobre todo, para que no se me impute querer forzar las propuestas de Roberto (después de una lectura prolongada, repetida a lo largo de los años, prefiero llamarlo Roberto, abusando de cierta familiaridad; quiero creer que nos volvimos amigos). Esto por el derecho. Y por el revés: lo resumido hasta aquí, quiero decir, en las páginas anteriores, es un *refresh*. Este texto presupone y es presupuesto por otro, así que su lectura requiere, por lo menos, una experiencia previa. Para poner las cosas en foco: un paseo por la Buenos Aires de los años veinte. Y para precisar, del 29, con los *locos* debajo del brazo. Esto es: antes del 6 de septiembre de 1930, fecha en que aconteció el cuartelazo de Uriburu. Momento histórico de alto impacto porque es el primer golpe militar de la historia argentina y porque cierra definitivamente la era de las ‘vacas gordas’ y de ‘tirar manteca al techo’ (según la historia oficial). Y si por un lado ese manotazo clausura la década del 20, por el otro inaugura la que se tacha de “década infame”. Década de la vergüenza, de la ruptura del orden legal y del fraude electoral sistemático, entre otras cosas. Década a la que pertenece *Los lanzallamas*.

Retomando, entonces. En esta primera parte de la Tercera entrada lo que me propongo es exactamente rechazar el calificativo de ‘díptico’. En mi opinión, *Los siete locos* puede leerse como *espacio diegético independiente* de *Los lanzallamas* porque ambos, como veremos, integran una unidad ficticia conquistada sobre un material heterogéneo. Digo ‘espacio diegético independiente’ y pienso en mi lector, en lo absurda o paradójica que puede resultarle tamaña afirmación. Con eso no quiero (no puedo) impugnar (ya que existe y es evidente) una continuidad innegable entre ambos textos. Sobre todo si se toma en cuenta la definición básica de *diégesis*: historia o fábula, sucesión de acontecimientos en un espacio-tiempo continuo, primer nivel de asociación posible. Lo que quiero decir es que la experiencia de lectura de *Los siete locos* alcanza un sentido completo sin la necesidad de apelar a *Los lanzallamas*. Más: esta presunta segunda parte encierra una ‘acción’ en la que se inscribe el signo de la inversión y del rechazo respecto de las propuestas de *Los siete locos*. Determina una inversión de categoría que obliga a situarla fuera de los límites establecidos por nuestro texto. Y ya sin prórrogas ni descuentos avanzo hacia lo que me propongo.

Los siete locos es un texto misceláneo y promiscuo. Entrevera aspectos realistas¹²⁷, enigmas policíacos (la crónica policial), ingredientes ‘fantásticos’ (el recurso a la ensoñación), folletinescos (la tensa andadura del suspenso), parodias y, ya en otro orden de cosas, también detalles biográficos (del propio Arlt, según garantizan los biógrafos). Baraja también (y amontono libremente), los

¹²⁷ Digo esto y pienso puntualmente en una técnica típica del modo de representación realista-naturalista: el uso del punto de vista omnisciente, que en *Los siete locos* se exhibe gracias a ese narrador tildado de Comentarador. Como veremos a la hora de encararnos con esa instancia, sin embargo, esa modalidad narrativa es vacilante, ya que alterna con otra. Y para adelantar: ese Comentarador hace un uso intensivo de notas a pie de página – recurso típico del ensayo y/o de la novela-testimonio (pienso en Walsh y su *Operación masacre*) –, que muchas veces funcionan como apoyo de verosimilitud de lo que se está contando.

“saberes del pobre” (Sarlo 1997: 53), aprendidos por Roberto en el periodismo y en las publicaciones de divulgación tecnológica, “los grandes discursos ideológicos [...] (la concepción «pre-existencialista» de la vida según Dostoievski y Nietzsche; el redentorismo revolucionario de izquierdas y derechas; el anarquismo; el profetismo místico)” (Avellaneda 2000: 646). Lista necesariamente incompleta, pero de todos modos representativa. En definitiva, se trata de un texto insomne (que ni de lejos nos proporciona consuelo), como en más de una ocasión lo ha reconocido la crítica especializada, y *aparentemente* inarmónico, a causa de la diversidad de elementos (restos, fragmentos) que combina. Y retomo algo que formulé en la entrada anterior: en un primer acercamiento, el lector puede sentir un profundo sentimiento trágico, provocado por las desventuras de Erdosain, que alterna con la hilaridad ocasionada por sus inventos excéntricos o por la red prostibularia, cuyo fin es costear la Sociedad secreta del Astrólogo. Sin embargo, basta adentrarse en ese universo para percatarse de que no contiene ni tragicidad verdadera ni comicidad genuina. Descubrimos una ‘tercera calidad’ que no es ni trágica ni cómica, sino a la vez ridícula y estremecedora. Esa ‘calidad’ es la que provoca cierta perplejidad a la hora de enfrentarnos al texto, una especie de inseguridad o desorientación frente a los personajes y a los acontecimientos, ya que no se los puede tomar ni por completo en serio ni realmente como ridículos. Lo que posee un fondo de racionalidad pronto se nos revela como carente de sentido y las cosas que nos resultan familiares se van distanciando. Se nos intenta privar de la seguridad que nos inspira la imagen del mundo construida por la cotidianeidad y de la protección ofrecida por la lógica y/o la sensatez. Se trata de un texto que pone en escena la agresión al *cogito* cartesiano¹²⁸, combina lo heterogéneo a nivel genérico y lingüístico (marca que la crítica ha considerado como una mancha, convirtiendo en proverbial la ‘poca destreza estilística’ arltiana), altera el orden cronológico y espacial, postula lo absurdo y vira hacia las zonas oscuras del subconsciente. Es una obra que arma un ‘núcleo ideológico’ que es un conjunto de restos de ideologemas que alguna vez configuraron una concepción integral del hecho ideológico. Los personajes parecen sacados de un cuadro de Antonio Berni o de las estampas de Goya. Todos estos aspectos colocan al lector en una suerte de tembladeral, ya que no se sabe cómo reaccionar frente a los acontecimientos. En definitiva, nos encontramos frente a un texto que funda su existencia en la *mezcla* de elementos de índole diversa. Al promoverla niega la inmovilidad, la seguridad, lo estático; dinamiza cuanto crea, subvierte simetrías y favorece desequilibrios con vistas a absorbernos en un mundo de riqueza singular. Aquí lo onírico coexiste junto a lo racional, la risa junto al sopapo, lo humano se conjuga con lo animal. Texto que nos fascina asustándonos, cuya “verdadera naturaleza es la expresión de la plenitud *contradictoria y dual* de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase *indispensable*, inseparable de la *afirmación*, del nacimiento de algo nuevo y mejor (Bajtín 1994: 62).

Lo que me propongo es formular una lectura siguiendo la ‘calidad’ aludida, que ocupa profusamente nuestra obra. ‘Calidad’, categoría, mejor dicho, de cuyas declinaciones teóricas me he ocupado en la entrada anterior. Su elección no corresponde a un gesto inocente ni arbitrario, ya que es el texto mismo el que la tematiza. Se trata de un código que él mismo propone. O, si se prefiere, *lo grotesco es el principio organizador fundamental de la segunda obra arltiana*. Es la forma interior de la visión y de la comprensión del mundo de *Los siete locos*. Es el texto, con su propia textura y contextualidad (esa zona alternativa configurada en la Primera entrada) que acepta (pretende) una interpretación de este tipo. Y va una obviedad: esta postura no agota los puntos de

¹²⁸ Que para Deleuze constituye la esencia de la modernidad: la subversión del cartesianismo en la doctrina del “*cogito* por un yo disuelto” y la inversión del platonismo. Invertir el platonismo significa mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos o las copias. El problema ya no concierne a la distinción Esencia-Apariencia, o Modelo-copia. Esta distinción opera en el mundo de la representación. El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega *el original, el modelo, la reproducción y la copia*. Donde la copia es lo que “se parece a algo en la medida en que se parece a la Idea de la cosa”. En definitiva, la modernidad se define por ese propósito: el nihilismo que destruye modelos y copias instaurando el *caos* “que crea los simulacros, los hace andar y levanta fantasmas” (Deleuze 2005: 295-323).

vista sobre la segunda novela arltiana, pero considero que abre una perspectiva distinta para esclarecer una obra habitualmente considerada por la crítica ortodoxa como primera parte dependiente de una supuesta continuación, exponente del realismo o, en el mejor de los casos (me refiero a Prieto, 1969), cruce entre elementos realistas y fantásticos.

Así las cosas, la primera hipótesis de trabajo está planteada. Gracias a ella es posible iluminar la autonomía de nuestro texto, exaltar la cesura respecto de su continuación y apreciarlo en toda su dimensión. Dije primera hipótesis, y quiero agregar algo más: de aquí en adelante aparecerán otras. Éste no es sino el comienzo. Hipótesis, porque “las hipótesis suponen el cuestionamiento de lo dogmático” y permiten “abrir la polémica, el diálogo, sin que prevalezca la voz del maestro, como en el *Ariel* de Rodó” (Viñas: frase oída de paso, durante un “trabajo donde se pone el cuerpo y se suda”).

LA DISCREPANCIA: AUTONOMÍA E INDEPENDENCIA

¿Dos sinónimos? Desde ya que no. El primer sustantivo apunta a las características intrínsecas de *Los siete locos*, mientras que el segundo, indica la cesura que nuestro texto marca con respecto a *Los lanzallamas*. Dicho esto, al grano.

Sostener que *Los siete locos* constituye un espacio diegético autónomo e independiente de *Los lanzallamas* no concuerda con los esquemas interpretativos más difundidos, que consideran el ‘díptico’ como un conjunto inseparable. Sin embargo, esta discrepancia respecto de la crítica ortodoxa no me hace percibir mi hipótesis como abusiva o defectuosa, sino como una modalidad que no anula otras posibilidades. La lectura, como lo novelesco, es un azar casi infinito. Asimismo, sostener la separación – y exhibo el ‘revés de la trama’ – significa provocar estridencias o, si se prefiere, proponer una mirada capaz de colocar en estado de crisis lo que se ve. Quiero decir: levantar una polémica alrededor de dos textos ya canónicos en las letras argentinas. Lamentablemente, lo digo por Roberto, lo peor que podía pasarle es ser canonizado.

Arlt es un escritor que *está fuera de lugar*. Su literatura ‘se ubica sin ubicarse’: su lugar es el de las encrucijadas. Así las cosas, lo peor que podía pasarle es ‘ser transformado en una estatua’, ser ubicado en un ‘monumento’ fijo y seguro: el canon (una ‘cristalización’ complementaria del cementerio, así como el diccionario lo es respecto de la lengua). Digo esto y pienso en el pretencioso libro de Harold Bloom, *The Western Canon: the books and school of the ages* (nótese el artículo que encabeza el título). Basta con mirar el índice en diagonal para saber que Shakespeare es el centro de su propuesta por lo que concierne – en términos continentales – a Europa, y Borges y Neruda por lo que atañe, nada menos, a América Latina. Esto quiere decir que Neruda y Borges han sido seleccionados – parafraseo al crítico – *tanto por su sublimidad como por su carácter representativo*. Entonces, supongo, ellos pueden representar tanto a Chile como a México, tanto a Argentina como a Brasil. Puede ser. Los autores, rectifico, hispanoamericanos, elegidos por Bloom ya son estatuas: si ubicamos el “Tema del traidor y del héroe” (*Ficciones*) en Nicaragua es muy posible que el cuento (o su borrador) siga funcionando. Lo mismo, y elijo al azar, con “Vegetaciones” (*Canto general*). Estatuas. Con Arlt, con su literatura, no acontece lo mismo: su ‘sitio’ no tiene muchas precisiones. Erdosain se puede ubicar en una encrucijada, por paradójica que fuere, formada por Temperley y Paseo Colón. Puede ocupar esos dos espacios, pero no se siente a gusto, seguro, en ninguno de los dos: se mueve entre ellos, se suele encontrar en un permanente vaivén de intercambio. (Ese vaivén condicionado por el balanceo inmigratorio). *Los siete locos* cruza el género novela con otro, lo veremos detenidamente. En definitiva, ya que con Arlt no podemos hablar de lugar hay que introducir un movimiento: la oscilación, o, si se prefiere, el sí y no, el vertiginoso juego doble, que es lo que Viñas llama vacilación. Decía: levantar una polémica, provocar estridencias. Éstas apuntan a incomodar cierto amaneramiento de los ademanes académicos (que desaconsejan los gestos animosos y el tono subido: no todos, desde ya) y esas investigaciones que mucho confirman y poco descubren. Que quede claro, se me ocurre al revisar: mi lectura (junto con el enfoque) no excluye otras, sino que las necesita. Y en esa necesidad quiere

promover otras (propias: esbozadas en este texto, y ajenas: que lleguen de otros lugares) porque, de alguna manera, las implica, las postula y las reclama. En voz alta. Como actitud crítica, con una andadura polémica, en busca de un diálogo colectivo – y para amontonar – que se pretende lúcido y eficaz. No quiero ser ‘poético’ ni apelar a la ‘emotividad’, quiero decir: *creo* en la trascendencia de una elaboración colectiva, donde cada uno de *nosotros* pueda confrontar su propia investigación y los objetos de su propia pasión intelectual con un *ellos*, para que los resultados de cada uno sean patrimonio de todos¹²⁹. Y antes de arrancar, una pregunta: ¿por qué apelo a lo colectivo? De inmediato (y menciono a Hesíodo, sin ganas de intimidar): “Ninguna voz se apaga para siempre si es la palabra de muchos hombres” (cit. en Viñas 2006a: 147).

Ahora bien, aunque se podrían traer a colación muchísimos más, basta mencionar algunos ejemplos elocuentes, si bien distantes en el tiempo, que propugnan (categóricamente) el ‘díptico’ o el conjunto inseparable. El primero lo derivo de un trabajo ya fechado perteneciente a las páginas de *Capítulo*; el segundo, de un Goštautas con acceso poético; el tercero, de una discípula de Alejandro Losada que sigue las huellas de su maestro; y el último, de un texto de reciente publicación que recopila varios artículos (escritos en momentos diversos) dedicados a la narrativa arltiana:

el hecho de que tengan continuidad argumental y de que el propio *autor* hubiera pensado en ellas como una unidad, *obliga a no aislarlas en el análisis* (Gregorich 1967: 998-9).

Astier y Erdosain [...] Estanislado Balder [...]. Es decir, los tres protagonistas de las novelas (*son tres novelas con cuatro títulos* las que escribe Arlt) (Goštautas 1972: 444).

Los siete locos (1929) y *Los lanzallamas* (1931) (las cuales *deben* ser tratadas, *como se sabe*, como *dos partes de una sola novela*) (Koczauer 1987: 17).

Los lanzallamas, que, sin embargo *hace una unidad* con aquella [*Los siete locos*], tanto en los hechos (*pueden y deben leerse una detrás de la otra*) como en los anuncios formulados por el *autor* (Jitrik 2001: 107).

Categóricos. Estos extractos me plantean un asunto problemático, por el derecho; y por el revés, una objeción. En ellos el ‘problema de la unidad’ está expuesto de manera cabal. Es ostentoso, la primera cita y la cuarta coinciden hasta en invocar la autoridad del sujeto biográfico: hay que considerarlas, leerlas y analizarlas como una unidad porque su autor lo quiso así. Entonces, debemos respetar su decisión. Estos críticos, tan complacientes como tradicionales, repiten lo planteado por Roberto Arlt. Uno. Y dos: cabe señalar que ellos, entre muchos otros, han perdido la llave que proporciona el acceso a la supuesta primera parte y lo niega a la, nuevamente supuesta, segunda. No se puede ser críticamente lúcido si se repite sin cuestionar. (O, por lo menos, sin interrogarse acerca del porqué de la repetición). Y yo no quiero repetir ineptias sino “sacar de la sacristía”. Pienso en María Iribarren: “¿para qué sirve pensar si no es para pensar de otro modo?” (2006: mimeo).

A mi criterio, la materia contenida en *Los lanzallamas* presenta ciertas estridencias al conjugarse con aquella de *Los siete locos*. Con esto no quiero negarle a Roberto la posibilidad de un proyecto global subyacente a la construcción de la obra, o una voluntad de coherencia y un esfuerzo constructivo, sino señalar que por medio de lo grotesco – presencia que *Los siete locos* tematiza: sigo insistiendo – lo que la crítica considera *uno* en realidad es *dos*. Panorámica: *Los lanzallamas* es la novela de un fracaso, de la desintegración de un mundo y pone en escena un proceso agónico (trágico) y de *clausura*. Quiero decir: *niega una de las propiedades fundamentales sin la cual lo*

¹²⁹ Donde ese ‘nosotros’ somos los que estamos interesados en un mismo problema: Arlt, los años veinte en Buenos Aires, los problemas sociales, políticos, culturales de esa década o – para decirlo más generalmente –, la literatura de *Los siete locos* y su propuesta de mundo que, en tanto tal, trasciende al mismo Arlt, la Argentina y las fronteras de un libro.

grotesco pierde vigencia. La *apertura*. Por el contrario, *Los siete locos* es intrínsecamente contradictorio, es la expresión de la *ambivalencia*, de la posibilidad y se revela con la consistencia de un sueño¹³⁰. Digo: porque formula la eventualidad de un mundo otro pero lo deja ‘suspendido’. O, si se prefiere, *Los siete locos* ensalza una actitud dispersa, ‘aperturista’ y se funda en procesos que nunca alcanzan una culminación. En este sentido, la segunda obra arltiana – tal como esas imágenes de Rabelais de las que habla Bajtin – es hostil “a toda *perfección definitiva*, a toda *estabilidad*, a toda *formalidad limitada*, a toda operación y decisión circunscritas al dominio del pensamiento y la concepción del mundo” (Bajtin 1994: 8). Su supuesta continuación, en cambio, opera de la manera inversa. Exactamente. Piénsese en el final, en las últimas palabras de nuestro texto. Erdosain, después de dormir veintiocho horas en Temperley, en la quinta del Astrólogo, le dirige a éste una pregunta y se va: “¿Sabe que usted se parece a Lenin? –Y antes de que el Astrólogo pudiera contestarle, *salió*” (“El guiño”, 282). El protagonista no espera la respuesta, o sea, la instancia que ‘naturalmente’ sigue a una interrogación. *Los siete locos* cierra su proceso de habla haciendo apelo a la tensa andadura folletinesca del suspenso. Deja abierta la posibilidad que crea. O para decirlo con la terminología de González, quien registra esta peculiaridad:

La pregunta crea la última tensión, una estribación postrera antes del abismo. Después, no solo concluye la novela. También, el objeto físico que la sostiene, *el libro*, puede abandonarse y apenas queda recorrer con desgano sus últimas páginas de rutina, el índice, el sello editorial, alguna inevitable página en blanco encuadrada por protocolo. Por fin, lo cerramos. Ese preguntar de Erdosain significa el gesto terminal de una escritura. *Pregunta y sale*: luego no hay más, se abre un talud sin nombre, un mortificante vacío. Multiplicación de ausencias: el personaje se retira, no escuchamos que le respondan, la novela ha terminado, el libro cesa su tarea (1996: 9. El subrayado es del autor).

Con *Los siete locos* Arlt intenta – y logra – llenar una forma grande como la novela a partir de lo grotesco. Esta representación extensa o plenitud de rasgos representativos del motivo grotesco se disgrega en *Los lanzallamas*. Con esto no quiero decir que en ella nuestra categoría desaparezca por completo, sino más bien que aparece de manera episódica o como escena individual. No es un grotesco auténtico sino que a lo sumo tiene algún rasgo grotesco. Nuestra categoría, por sí misma, no es capaz de configurar el texto como forma mayor porque allí la categoría que tiene función de predominancia es otra. Y cuando digo *otra* me refiero a una que prefiere o pone en escena los *extremismos*. Y sí: hablo de lo trágico, que se exhibirá con toda su trascendencia cuando nos encontremos, dentro de poco, con Erdosain y su corrimiento ostentoso de loco a tirabombas. Por esto, el sistema de relaciones exhibidas por *Los siete locos* no aparece ni con su intensidad ni con su trascendencia en *Los lanzallamas*. Es verdad, existe una continuidad innegable entre ambos textos, se manifiestan vinculaciones temáticas, de personajes, a nivel de la instancia narrativa (aparentemente), pero la continuidad no garantiza, necesariamente, la unidad¹³¹. Los factores que colaboran de manera capital a definir la autonomía e independencia de *Los siete locos* respecto de *Los lanzallamas* son: la presencia y la actitud del protagonista (veremos que el mismo nombre –

¹³⁰ Entiendo ‘ambivalencia’ con un significado cercano a la noción de ‘equivoco’ (o de poética del ‘equivoco’) que Annick ha usado para referirse a la posición contra el nazismo que puede leerse en las ficciones del Borges de los años 40: “lo equivoco es aquello cuyo sentido es difícil de determinar, que se produce con la intención de obstaculizar la interpretación” (Annick 2000: 65).

¹³¹ Al respecto, un ejemplo paradigmático nos lo ofrecen *Les exploits de Rocambole* (1859) de Pierre-Alexis Ponson du Terrail. Mencionar este texto no es una elección casual, ya que es reconocido el respeto de Arlt por la ‘prepotencia de trabajo’ de Ponson, por ser éste un “hombreador de la literatura”, un “cargador de la novela”, un “hombre-guínche” (Arlt 1998: 550); así como tampoco es desconocida su pasión por las hazañas de Rocambole: “Rocambole, o mister Reed, están vivos... y estar vivos es la primera condición para aspirar a la inmortalidad. En cuanto un personaje llega a estar vivo, aunque su padre-creador le haya fabricado con trozos tuertos, cojos o estúpidos, ha alcanzado [...] los dinteles de la eternidad” (ibid.). Las huellas de este personaje se manifiestan a partir de *El juguete rabioso* (1926) y, en algunas de sus piezas teatrales, abandona la paternidad francesa para asumir una argentina. Como señala Safta: “los folletines de Ponson le proveen de un modelo con el cual Arlt concibe la construcción de la subjetividad de su primer protagonista, postula un modelo de héroe popular y reflexiona sobre las pautas de relación entre las distintas clases sociales” (2000: 40).

Augusto Remo Erdosain – no garantiza una misma identidad), la estructura temporal que se exhibe en ambos textos, el uso de la mentira y el discurso del Astrólogo. Que quede claro: en nuestra obra la acción de estos factores es simultánea y sólo las necesidades de exposición me obligan a considerarlos por separado.

ERDOSAIN ENTRE LA VACILACIÓN Y EL ‘TERRORISMO’: DE LOCO A TIRABOMBAS

Perdre la vie est peu de chose et j'aurai ce courage quand il le faudra.

Albert Camus

Abrir este apartado con Camus no es un gesto gratuito. Su obsesión por el suicidio – un tema trágico – es conocida. Y a partir de este marco, descifro.

En su proceso parabólico de locura el Erdosain de *Los siete locos* exalta la ambigüedad, la contradicción, los estados de transición, moviéndose constantemente entre un estado de inercia que raya con la catatonia (en las zonas de angustia) y un estado de hiperactividad (en los relatos catárticos), entre demencia y racionalidad¹³². Se mantiene en una situación vacilante delatada por su propio nombre. Doble – como la unidad de la categoría que lo define en *Los siete locos* –: Augusto Remo; y altisonante, ya que conjuga el del fundador del Imperio Romano (Caius Julius Cæsar Ottavianus) y el del supuesto fundador de Roma. Y dos. Situación vacilante que implica indefinición y ésta, transitoriedad. Este último calificativo, con su apariencia nítida y tranquilizadora, lo que tiende es una circularidad: la de Remo. Su condición es la de un personaje que exalta la mezcla. Quiero decir: lo acepta todo para rechazarlo todo. Condición reconocida también por Goštautas que – en un trabajo sobre la ciudad de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, donde discute también la problemática del suicidio – no le sirve para llegar a ninguna conclusión evidente; a ningún deslinde entre dos textos que (como leímos anteriormente) considera uno. Refiriéndose a Remo, reseña: “Puede aceptar el *status quo* y llevar una vida mediocre como tantos millones de empleados de la ciudad; puede huir a la montaña; puede destruir la ciudad – por lo menos intentarlo –, pero al final lo rechaza todo” (1972: 454). Todo personaje grotesco, como Erdosain o los protagonistas de Armando (sin llegar a la evidencia pantagruélica de Rabelais), suelen engordar: lo aceptan todo. Pero, paradójicamente (o no tanto), también son anoréxicos: lo rechazan todo. “Engordan, tropiezan, su propio cuerpo los englute, «se dejan estar», se desinteresan, «no hacen nada», y «se deshacen». El trazo de su acontecimiento se hace circular – «se muerden la cola» – y esa circularidad repetitiva, insuperable y hasta justificatoria se convierte en anomia” (Viñas 1973: 19).

Engordan y son anoréxicos: desde ya, contrastes estridentes. En el caso de Erdosain, ese engordar indica la pesadez de su andadura, condición que significa alardear torpeza y apaciguamiento. En este sentido, no es ocioso señalar que en varios lugares de *Los siete locos* se

¹³² Más adelante hablaré con detenimiento de *relatos catárticos* y *zonas de angustia*. Pero ya que voy a mencionarlos en otras ocasiones antes de discutirlos, explico brevemente de qué se trata para enterar al lector de manera provisional. Son dos tipos de relato que alternan en *Los siete locos* y que configuran su entramado textual. En cuanto a los primeros, empleo el concepto griego de *katharsis* porque cuando Erdosain y sus compañeros se encuentran, no hacen otra cosa sino hablar para liberarse de sus pasiones. Son dimensiones colectivas porque los personajes se encuentran, establecen una relación y hay un predominio del diálogo. En ellos se desencadenan procesos de semiosis originados por declaraciones catárticas dirigidas de un personaje a otro. Están destinados a la construcción del espacio textual referente al protagonista y a sus interlocutores. Lo que los distingue de las *zonas de angustia* es el movimiento constante a través de la ciudad que lleva a cabo Erdosain. En cuanto a las segundas, cabe decir que son lugares de escondrijo y relatos producidos por una psicosis obsesiva. Se trata de dimensiones individuales o escenas subjetivas que le pertenecen al protagonista, pero también a otros dos personajes: el Astrólogo y Ergueta. Para ceñirme a Erdosain: estas zonas muestran que lleva vidas paralelas: una social (explicitada en los *relatos catárticos*) y otra íntima, propia de estos segundos lugares textuales. En ellos el protagonista experimenta una actitud de parálisis exterior y lo encontramos sumergido en lo que el narrador llama sus “estados de conciencia”.

hace hincapié en sus ostentosos setenta kilos que – a pesar de no ser tantos – aflojan su andadura. Kilos que delatan un excéntrico estilo de movimiento y que cooperan en una representación deformada del protagonista. Quiero decir: Remo se mueve de un modo tal que causa la impresión de ser un títere en manos de un poder extraño. Ese poder es la angustia. El excéntrico estilo de movimiento de Remo recuerda otro – indiscutible: el de Estanislao Balder, protagonista de *El amor brujo* (1932):

Estaba sumamente encorvado, el talle torcido, el trasero pesado, la caja del pecho encogida, los brazos inertes, los movimientos torpes. [...] Al caminar arrastraba los pies. Visto de atrás parecía jorobado, caminando de frente dijérase que *avanzaba sobre un plano ondulado*, de tal manera *se contoneaba* por inercia (Arlt 1997: 686).

Volviendo a Remo: esa mención a los setenta kilos desaparece por completo en *Los lanzallamas*, donde sus distintivos, como veremos, se modifican. Allí, él (otro él) entra en rugosidades inéditas, en otros pliegues. Erdosain es todo menos un personaje simple. En el transcurso de la narración es sometido a influencias y cambios que lo transforman completamente. Es así cómo, entre las dos supuestas partes, nos encontraremos con un personaje totalmente diverso. Piénsese, por ejemplo, que en *Los lanzallamas* de él se nos dice: “Había enflaquecido *extraordinariamente* en poco días. La piel amarilla, pegada a los huesos planos del rostro le daba la apariencia de un tísico” y un poco más adelante “Estaba sumamente pálido. Adelgazaba *por minutos*” (“El homicidio”, 590 y 592). Palidez y aspecto demacrado que denotan una enfermedad frecuente – la tisis – de los personajes folletinescos. Ahora bien, leyendo en el revés de la trama a manera de anticipación: la torpeza que le es propia en la supuesta primera parte, en la segunda se troca definitivamente en dinamia. Desde ya, kilos que en *Los siete locos* sugieren pesadez, *pero también* – huelga decirlo: intermediaridad y mezcla, he aquí un contraste estridente – *agilidad*. Como la de un fantasma, ‘ser’ que más impalpable y escurridizo imposible:

¿Qué había hecho de su vida? ¿Era esa o no hora de preguntárselo? ¿Y cómo podía caminar si su *cuerpo pesaba* setenta kilos? ¿O era un fantasma, un fantasma que recordaba cosas de la tierra? (“Los sueños del inventor”, 30).

Porque esta angustia llegó a ser tan persistente, que de pronto descubrió que su alma estaba triste por el destino que en la ciudad aguardaba a *su cuerpo que pesaba setenta kilos* (“La casa negra”, 113).

–¡Ah! ¿sos vos? vos... ¡Ah! por fin viniste, mi triste amor... –pero todo era inútil, él no encontraría jamás esa mujer, y *una energía despiadada* [...] le ensanchaba los músculos, *se difundía en los setenta kilos de su pesadez*, moviéndola *con agilidad* a través de las tinieblas, mientras que en el cubo de su pecho, una tristeza enorme hacía pesados los latidos de su corazón (“Dos almas”, 215).

Correlativamente, lo decisional. Íntimamente relacionado con la pesadez-agilidad corporal como indicador del proceso del protagonista entre la vacilación (de *Los siete locos*) y el ‘terrorismo’ (de *Los lanzallamas*), resuena la decisión. Algo así como un cruce de coordenadas donde la decisión es la bisectriz. En efecto, el Remo Erdosain de *Los siete locos* rehúsa tomar decisiones; menos aún cuando éstas tienen características extremas. Se mantiene en una posición oscilante, la de un *or* (que al final descubrimos ser la de un *and*) y es esto lo que me empuja a otorgarle el calificativo de *hamletiano*, ya que al igual que el príncipe de Dinamarca vacila entre un “To be, or not to be: that is the question: / Whether ‘tis nobles in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / *Or* to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them? [...] To die, to sleep; / To sleep: perchance to dream” (*Hamlet*: Act III, Scene I). Esta vacilación delata la irrupción de lo que Viñas define como *morderse la cola*. Emergencia flagrante que puede ser apreciada por ejemplo en el fragmento “«Ser» a través de un crimen”. Allí, durante un soliloquio, reflexionando acerca del secuestro de Barsut, Remo se dice: “Si ahora viniera un dios y me preguntara: ¿Quieres tener *fuerzas para destruir a la humanidad*? ¿Yo la destruiría? ¿La destruiría yo? No, *no la destruiría*. Porque el *poder de hacerlo le quitaría interés al asunto*” (85). Epicentro:

el poder de hacerlo constituye la clave que explica la actitud del protagonista y su incidencia sobre el funcionamiento de lo grotesco, que marca la cesura de *Los siete locos* con respecto a *Los lanzallamas*.

A Erdosain no le importa la realización del acto en sí, que implica tomar *una* decisión, sino la posibilidad del mismo, *el acto en potencia*, que por ser tal lo mantiene en un permanente estado de indecisión. Volver factible el acto *le quitaría interés al asunto* porque obliteraría su vacilación y lo obligaría a elegir. Esta actitud se desbarata en *Los lanzallamas* porque (incluso corporalmente) el personaje grotesco deja de soportar su condición anterior; ya no tolera su miserabilismo y su titubeo. Que quede claro: *en la supuesta segunda parte los dualismos son sospechosos*. De hecho, es allí que Remo proyecta una fábrica de gases, cuyo boceto aparece reproducido en el texto (“La fábrica de fosgeno”, 568) y cuando se lo entrega al Astrólogo lo hace con las siguientes palabras: “«He escogido el gas fosgeno, no *arbitrariamente*, sino *después de estudiar* las ventajas industriales, facilidad de fabricación, economía y toxicidad *que ofrece sobre otros gases* de guerra»” (ibid.: 567-569). Evidente: el protagonista ha abandonando su estado de indecisión propio de *Los siete locos* y ha resuelto *obrar*. Verbo que en su revés oculta una *alusión* más profunda; que es más bien una *infracción* respecto de lo que sucede en *Los siete locos*. Ese verbo significa dinamizar la historia porque pone en marcha un mecanismo de transformación que empuja a Erdosain a pasar de una situación a otra. Para decirlo de algún modo: el antihéroe robertiano ha producido *acción*; ese elemento dinamizador de la historia que, como veremos más adelante, falta por completo (por lo menos en términos tradicionales) en *Los siete locos*. Antes de entregarle el plan de la fábrica al Astrólogo, para lograr lo que se propone, es decir, la solución del problema planteado, en lugares diversos de *Los lanzallamas* lo ‘vemos’ concentrado en su propio trabajo. Hasta podemos ‘seguir’ el trazo marcado de su letra, el estilo de su redacción, la energía con que aprieta la lapicera. Y, finalmente, unas fórmulas químicas incomprensibles que explicitan la toxicidad del gas elegido entre muchos otros; y que introducen el imaginario de las ‘ciencias’:

Tiene que concentrarse fuertemente para apartarse de esta imagen [la fábrica de fosgeno] y *continuar redactando* en un estilo que se le antoja enfático [...].

Escribe enérgicamente, acentuando con inconsciente cargazón de tinta, las curvas perpendiculares de las letras (“Trabajando en el proyecto”, 528).

Erdosain deja apoyadas las manos en la tabla blanca, lanza una ojeada al *puñado de apuntes*, y *escribe* después, en un *cuadernillo* de páginas cuadrículadas:

[...] «Llamando Q a la cantidad de gas en miligramos disuelto en metro cúbico de aire, A al número de metros cúbicos respirado por minuto, y T al número de minutos transcurrida (*sic*) entre la respiración y la muerte del sujeto, tendremos:

Con A multiplicado por T el número de metros cúbicos de tóxico respirado, o sea:

$$p = Q \times T \times A$$

Entonces el grado de toxicidad específica de un gas de guerra es igual a

$$Q \times A \times T : P.»$$

[...] En realidad *estudiaba* la instalación de la fábrica de gases de guerra. Desea entregarle *su proyecto* al Astrólogo (“Las fórmulas diabólicas”, 497-498).

Estudiar, reflexionar, proyectar, escribir son verbos que requieren una acción, producto de *una* elección. Ésta nos muestra a un Erdosain despojado de esa parálisis electiva frente a un abanico de afirmaciones y negaciones que lo define e identifica en la supuesta primera parte del texto. Asimismo, se trata de verbos que en *Los lanzallamas* configuran un discurso otro respecto del de *Los siete locos*. Alocución que trae aparejadas *decisiones, tomas de posición y rupturas*. Roberto se juega, dice sin resquemores. Nos vamos entendiendo, me lo sospecho: es así cómo, en *Los lanzallamas* – la presunta segunda parte: insisto –, nos internamos en otra zona, en otras rugosidades de la historia. Ésas que pueden apreciarse también a nivel visual. En efecto, el cambio

de actitud del protagonista incide incluso en la superficie o, si se prefiere, en la función semántica de la página. Ésta se ha modificado respecto de las de *Los siete locos* (en las que aparece el antihéroe) porque empieza a ‘hablar’ antes de que comencemos a recorrerla¹³³. Se identifica y distingue en tanto que espacio significativo antes de ser leída. Es decir, nos muestra algo que si no resulta inmediatamente comprensible es, por lo menos, reconocible en tanto fórmula científica (o plan técnico, en el caso de la p. 568) antes de que nos fijemos en los detalles explicitados por la narración¹³⁴. Al respecto, Sarlo sostiene que:

el cuadernillo que Erdosain entrega al Astrólogo con los planes para construir la fábrica de gas fosgeno se incorpora al texto de *Los lanzallamas* no como una digresión que escaparía al relato, sino como un punto al que *el relato debe llegar*: los diagramas, las explicaciones, las fórmulas, los subtítulos explicativos *son centros y no margen de la narración*. [...] no se trata sólo de nombrar la técnica sino de mostrarla. El nombre la mencionaría como algo que sucede en otra parte, el grafema la pone como cuerpo del texto. Y si el nombre nunca es suficientemente real, *la representación visual obliga a reconocerla aunque no se la entienda* (1997: 58).

Por otra parte, a causa de su progresiva decadencia física, Erdosain empieza a plantearse con seriedad el *suicidio*¹³⁵. Y sí: en *Los lanzallamas* las cosas se ponen calientes. Se empieza a hablar de determinados temas que sacan llagas en el paladar. ¿Calmémonos? ¿Tengamos sentido del humor? ¿Lo *light*, acaso? No, para nada. Roberto hurga en zonas problemáticas y las palabras ‘bajan turbias’. Si leo en el revés de la trama y descifro, puedo decir que en *Los lanzallamas* Erdosain parece contestar a un postulado similar al del anarcobanditismo de Severino Di Giovanni: “¿Claudicar? Ni siquiera cuando – al final del camino – sin ninguna salida de salvación, me encuentre delante de la muralla de la muerte” (cit. en Bayer 2006: 121). Pero, previa llegada a esa ‘muralla’, los soliloquios de Remo se van cargando paulatina y progresivamente de tensión, y se nos advierte de algo que en *Los siete locos* sería imposible pronunciar, porque allí, como vimos – y seguiremos viendo más adelante –, la andadura es la oscilación, las cosas siguen y siguen sin que nunca se tome una posición definida ni definitiva:

Esta vida no puede ser así. Es necesario cambiarla. Aunque haya que quemarlos vivos a todos. [...] Quisiera ser lanzado al espacio por una catapulta, pulverizarse el cráneo contra un muro para dejar de pensar (“La cortina de angustia”, 338).

–No es posible seguir así, no es posible (“El paseo”, 504).

No es posible, y de hecho, en “El pecado que no se puede nombrar”, Remo dialogando con Luciana Espila, le informa que ha perdido sus ilusiones, que nunca podrá tener otras. Le relata todas sus perversidades y agrega que cometerá “dos o tres crímenes más”. Ella le aconseja, como potencial vía de escape, dejar su entorno y entonces el protagonista le contesta:

¹³³ La ‘página técnica’ de *Los siete locos* está estrechamente ligada a la palabra y a las vacilaciones que ésta produce en el protagonista. Esto sucede también en *El amor brujo* (1932), cuando se habla de los supuestos proyectos de Estanislao Balder. Puras palabras: “Su destino era crear creaciones magníficas, edificios monumentales, obeliscos titánicos recorridos internamente de trenes eléctricos. Transformaría la ciudad en un panorama de sueños de hadas con esqueletos de metales duros y cristales policromos. *Acumulaba cálculos y presupuestos*, sus delirios eran tan magníficos a medida que de menos fuerzas disponía para realizarlos” (Arlt 1997: 686).

¹³⁴ No ignoro el hecho de que algo semejante ocurre también en *Los siete locos* – solamente en una ocasión: “La farsa” (166) –, cuando Haffner, en una reunión de la Sociedad secreta, le entrega al Astrólogo el presupuesto concerniente a la instalación de un prostíbulo que se reproduce en la página. La diferencia entre este único ejemplo y los contenidos en *Los lanzallamas* estriba en que éstos se deben a la elección de obrar del protagonista, mientras que el otro concierne a Haffner.

¹³⁵ La violencia, que se manifiesta bajo el perfil del homicidio o el suicidio, ocupa gran parte de la obra de Roberto. La encontramos desde *El juguete* hasta *Saverio el cruel*, pasando por *El jorobadito*, pero es en *Los lanzallamas* donde alcanza su punto máximo, desparramándose por doquier. En *El amor brujo*, si bien no hay ni homicidios ni suicidios, Balder no se muestra reacio a la idea de quitarse la vida como manera de solucionar su angustia amorosa con Irene.

—¡Irse! ¿Con qué facilidad lo decís vos? ¿Irse a dónde? Cuando era chico pensaba en las tierras extrañas donde los hombres tienen color de tierra y llevan collares de dientes de caimán. Esas tierras ya no existen. Todas las costas del mundo están ocupadas por hombres feroces que con el auxilio de cañones y ametralladoras instalan factorías y queman vivos a pobres indígenas que se resienten a sus latrocinios. ¡Irse! ¿Sabés lo que hay que hacer para irse?... Matarse (492).

Irse o “Irnos es lo único que podemos hacer para evitar la locura”: esa locura propia de *Los siete locos* (‘romántica’ por su valencia oscura y también jocosa: vide Segunda entrada); de eso se trata, para decirlo usando las palabras alucinadas de un joven escritor bahiense (Crespi 2006: 24). Erdosain ve en la muerte la única salida y con este fragmento se anticipa la decisión trágica, final y próxima, que cierra *Los lanzallamas*. Matarse es una condición negadora de la categoría que emplaza *Los siete locos* (y cuyas características estoy barajando) porque los *extremismos se ubican fuera de su radio de acción*. Por eso decía que los dualismos de nuestro texto en *Los lanzallamas* son sospechosos. Quedan afuera. La cautela o, si se quiere, la ‘cortesía’ de los *locos*, en los *lanzallamas* desaparece. Se transforma en exceso. Roberto exacerba la discusión. Habla en tono alto. Levanta la voz. O, mejor dicho, se la hace levantar a sus personajes.

Entonces, para poner las cosas en foco, el proceso de degradación de Erdosain en *Los siete locos* culmina (transformado) en *Los lanzallamas* con el suicidio del protagonista. Solución extrema. Suicidio. Muerte¹³⁶. Roberto mete la mano y empieza a palpar en una zona inquietante. La consigna parecería ser, según el caso, en *Los siete locos*: oscilemos, vacilemos, y en *Los lanzallamas*: soliviantemos. Con la muerte de *Los lanzallamas* emerge la falta de tragicidad de *Los siete locos*, donde por otra parte tenemos un enfriamiento respecto de la pasión, de la exasperación, de la dramaticidad. O, si se prefiere, en *Los lanzallamas* emerge lo trágico bajo el imperio de la muerte. Entonces, entre los *locos* y los *lanzallamas* tenemos un corrimiento nítido y ostentoso: de aquello que evidentemente no puede ser inquietante e incómodo (la muerte ‘cinematográfica’), a lo que sí lo es (la muerte tal como es: despojada de inseguridad). En *Los siete locos* sólo se la nombra y se la muestra como espectáculo. En *Los lanzallamas* está allí, a la vista, hace su cosecha. Más: cabe indicar que la distancia que media entre las dos supuestas partes, es la que lleva de una farsa de un homicidio – el de Barsut a manos de Bromberg, en “El guiño”, epílogo de *Los siete locos* –, a las tres muertes ‘reales’ que tienen lugar en *Los lanzallamas*. Es así que mientras por el derecho la muerte se encoge o condensa sobre un único personaje – si bien de manera simulada –, por el revés, se esparce sobre varios, sin exhibir complicidades. Como contrapunto a los decesos ‘reales’ (que trataré luego), la farsa del asesinato de Barsut resulta un hecho plenamente grotesco. Quiero decir: en el envés de la tragedia, la comicidad dragonea. En esta farsa se buscan complicidades – de hecho el fragmento se titula “El guiño”, de Barsut al Astrólogo, *pero sobre todo de Barsut al lector*: Lezin está enterado de la treta –, se exhibe lo anecdótico y hay palabras que buscan cierta complacencia (las nalgas blancas, por ejemplo). Complicidades, anécdotas y palabras complacientes, en el caso de las muertes ‘reales’ de *Los lanzallamas*, ya lo veremos, se manifiestan por supresión. Se ostentan por su ausencia. Pero ahora cito, para que el lector experimente la complicidad mencionada y para que pueda apreciar cómo una situación que pinta de trágica, con la mención a un “bajo corpóreo”, invierte su apariencia:

El «hombre que vio a la partera» marchaba como atontado con la greñuda cabellera alborotada. Traía los pantalones superfluamente sostenidos por la pretina y un trozo de camisa blanca como la punta de un pañuelo escapaba de su bragueta. [...]

Erdosain lo miró, pero el otro pareció no verle [...]. Luego miró embobado al Astrólogo, éste le hizo una seña con la cabeza y después de abrir el candado entraron los tres al establo.

Barsut se levantó de un brinco; iba a hablar. Bromberg describió una curva en el aire y un choque de cráneos contra las tablas retumbó en la cochera. [...] Erdosain seguía con curiosidad cruel la lucha, y de

¹³⁶ Aunque sea de paso, no quiero dejar de anotar lo que Benjamin (1998: 74) señala acerca del *flâneur*. O sea, que sigue siempre un recorrido, una huella que termina por desembocar implacablemente en un crimen. En el caso de Remo (que retomaré bajo el perfil de *flâneur* al hablar de la ciudad de *Los siete locos*), los crímenes que lleva a cabo siguen un proceso ascendente: planea el de Barsut, mata a la Bizca y finalmente se quita la vida.

pronto de la cintura de Bromberg, que estaba abultado sobre Barsut [...], se desprendió el pantalón, quedando con las nalgas blancas al descubierto y la camisa sobre los riñones. Y el sordo ronquido no fue ya. [...]

Había salido de la cochera el asesino. Erdosain lo siguió, y el Astrólogo [...] se volvió a mirarlo al estrangulado. [...]

En esta circunstancia ocurrió un suceso extraño, del que *no* se dio cuenta Erdosain. [...] Barsut, levantando los hombros hasta las orejas, estiró el cuello y mirándolo al Astrólogo guiñó un párpado (277-279).

Después de este extracto, tras algunas páginas, *Los siete locos* termina. Penetramos en *Los lanzallamas*, donde Remo se suicida. Pero su suicidio es anunciado por otro acto límite que carece de todo reparo y hace alarde de una notable ‘sangre fría’ de parte del protagonista. “Erdosain ha perdido sus ideales”, y perder los ideales, en el revés de trama, significa sentirse amenazado. Así, tal como un milico de grado superior hace ‘bailar’ al de grado inferior¹³⁷, Remo “hace pagar la cuenta de la humillación a quien está en el peldaño más bajo de la escala social: la hija que ha sido entregada al concubinato por su madre” (Amícola 2000: 677). Desde ya, estamos hablando (Amícola y yo) del homicidio de la joven amante de Remo: María Pintos, apodada la Bizca. Erdosain, al cometer ese acto, parece repetir el mecanismo de un asesinato ocurrido en *Los siete locos* (delatado por la frase que leeremos en el fragmento siguiente: “Un antiguo pensamiento se renovó en él”). Allí, en un bar, asiste al suicidio de un hombre que previamente había matado a su – también – joven amante en una pieza de hotel, tapándole la cabeza con la almohada y disparándole un balazo¹³⁸. Pero acompañemos a Remo:

A la una de la madrugada, Erdosain entró a su cuarto. Encendió la lámpara que estaba a la cabecera de su cama, y a la luz azul que filtraba la caperuza del velador, descubrió dormida, dándole las espaldas, a la Bizca. [...]

Erdosain extrajo la pistola del bolsillo y la colocó delicadamente bajo la almohada. [...]

Se desvistió lentamente [...]

Se metió despacio bajo las sábanas, evitando rozar con los pies el cuerpo de la jovencita. Apagó la luz y durante algunos minutos permaneció mirando la obscuridad incoherentemente. [...] Durmió dos horas. Es probable que no se hubiera despertado en toda la noche, pero una mano quemante bifurcaba los dedos en su bajo vientre. Volvió al tiempo que la Bizca lo atraía hacia sus senos, como su brazo estaba debajo de la almohada, al hacer el movimiento de retirarlo para abrazarla, *involuntariamente* tocó la pistola. *Un antiguo pensamiento se renovó en él.* [...]

Se encaramó suavemente sobre ella, que con las dos manos le abarcó la cintura, creyendo que la iba a poseer. La jovencita le besaba el pecho y Erdosain apretó reciamente la cabeza de la criatura sobre la almohada. [...] La muchacha iba a gritar: él le taponó la boca con un beso que le sacudió los dientes, mientras que su mano acercaba el revólver por debajo de la almohada. Ella quiso escapar a esa presión extraña:

–¿Qué hacés mi chiquito? –gimió.

Fue tarde. Erdosain, *precipitándose en el movimiento*, hundió el cañón de la pistola en el blando cuévano de la oreja, al tiempo que apretaba el gatillo. El estampido lo hizo desfallecer. El cuerpo de la jovencita se dilató bajo sus miembros con la violencia de un arco de acero (“El homicidio”, 582-585).

Matar(se) – como reconoce Viñas en su estudio sobre Armando – es “*lo contrario al humillante deterioro del grotesco*” (1973: 99) y, por otra parte, el suicidio es por definición el tipo ideal de comportamiento anómico, en tanto expresa el desapego *final* del individuo de cualquier forma de convivencia. Y si de Viñas retrocedo en el tiempo, la Argentina se me antoja Alemania y allí me topo con Schelling. En su *Filosofía del arte* (1986: 324-337) plantea que la esencia del momento trágico está en el conflicto entre la libertad *en el sujeto* y la necesidad *en el objeto*: cuando

¹³⁷ Esta información se la debo a Marcela Croce, quien me comentó la ‘práctica del baile’ en ocasión de una discusión acerca del escrache a Jorge Rafael Videla (barrio de Belgrano, 18 de marzo de 2006). Por otra parte: quiero recordarle al lector que estamos en compañía de un Remo posterior a los hechos del 6 de septiembre – el Erdosain de 1931 –, año en el que acontece el pasaje del interregno de Uriburu al reino de otro militar: Justo Agustín P.

¹³⁸ Al respecto, *vide* el fragmento “El suicida” (263-274). Más adelante discutiré cómo este crimen no puede considerarse extremo a causa de una duda insinuada por el Astrólogo. Josefina Ludmer (1999) trata este mismo crimen en relación con la pieza arltiana *Saverio el cruel* (1936) y con el cuento borgeano *Emma Zunz* (1949), en donde quienes matan son mujeres, enfocando desde la perspectiva del género (en el sentido de *gender*) y del crimen político / crimen doméstico.

la necesidad produce el mal entra en conflicto con la libertad. Entonces, para que exista verdaderamente tragedia es necesario que la culpa del héroe proceda de la necesidad o, si se prefiere, del destino. La idea del sino es indispensable en la tragedia. El Erdosain de *Los lanzallamas* es trágico porque el destino lo ha llevado a matar a la Bizca, delito que precisamente *no* ha cometido conscientemente. Y digo esto porque me lo confirma el uso de “*involuntariamente* tocó la pistola”, “*precipitándose* en el movimiento”, términos que leímos en la cita anterior.

Suicidio, dije con Viñas, castigo puedo añadir con Schelling. Dirigiéndose al castigo voluntariamente, Erdosain demuestra con la pérdida de su libertad que tal libertad existe aún (ésta que en *Los siete locos* era determinante para la oscilación). Suicidio, entonces. Veamos cómo lo lleva a cabo Remo viajando en un tren de Flores a Moreno y cómo se vuelve patente, antes de que acontezca, por medio de la indiferencia que él le demuestra al resto de los pasajeros. Indiferencia que, en el revés de la trama, significa anular (y anularse en la ausencia de) el propio discurso. Ese anularlo/se es un gesto que, simbólicamente, *ya* remite a la muerte. Ademán último: desapego que rechaza cualquier deterioro, cualquier degradación porque resultan irritantes. Porque para el protagonista ya no constituyen una opción para existir. De hecho, antes lo dije, Remo nos declara que no “es posible seguir así, no es posible” (504):

El asesino ocupó el asiento *siete* de (*sic*) primer coche del convoy, donde se encuentra la cabina del motorista. Apoyó la cabeza en el vidrio de la ventanilla, y permaneció en esta actitud hasta la estación de Villa Luro, donde lo despertó el inspector para pedirle el boleto.

De allí hasta el momento en que se mató, permaneció despierto. [...]

Una señora que viajaba con su esposo, reparó en esta prolongada actitud de Erdosain, y le dijo a aquél:

—Mirá, ese joven parece que está enfermo. ¡Qué palidez que tiene!

En Haedo, dos señoritas se sentaron frente a él. El no las miró. Ellas, mortificadas en su vanidad, recordaron más tarde por este detalle el (*sic*) *indiferente* pasajero. Erdosain mantenía los ojos inmóviles en la obscuridad [...].

De pronto, el asesino, separando la espalda del asiento sin apartar los ojos de las tinieblas, llevó la mano al bolsillo. [...] La señora, desde el otro asiento, lo miró espantada. Su esposo con la cara cubierta por el diario que leía no vio nada. La escena fue rapidísima.

Erdosain llevó el revólver al pecho y apretó el disparador, doblándose con el estampido, simultáneamente, hacia la izquierda. Su cabeza golpeó en el pasamano del asiento. [...]

Antes de que el convoy llegara a Moreno, Erdosain había expirado (“Epílogo”, 596-597)¹³⁹.

Sangre, salvajismo, decesos: cabe señalar que las muertes de Erdosain y la Bizca no son las únicas. Roberto nos está golpeando a lo grande o se ha entusiasmado. El mal fluye. En *Los lanzallamas* acontece otro homicidio, el de Bromberg, a manos de Barsut:

[Barsut] Vertiginosamente estira una mano [...], esgrime temblando frente a su pecho la pistola, y apretando fuertemente los párpados, ciego, aprieta el gatillo, una, dos, tres, cuatro, cinco, seis... [...] Aprieta nuevamente el gatillo y el percutor golpea en el vacío. [...] Bromberg], desplomado sobre un charco de sangre, se estremece con las piernas encogidas y la cabeza derrumbada sobre una sien, en el suelo (“La buena noticia”, 563).

Las muertes reseñadas no son las únicas que atraviesan las páginas de *Los lanzallamas*, pero sí son las más decisivas porque atañen a los personajes centrales de la obra. Otros que ponen fin a su vida o que son matados: un niño que se suicida por salir mal en sus exámenes, una prostituta de Haffner, éste mismo muere baleado a traición a manos de otros rufianes. Hemos llegado a la tragedia plena y el grotesco de *Los siete locos* – con sus vaivenes entre una muerte planeada que no es más que presunta, ya que se trata de un puro espectáculo; y entre preguntas y respuestas como ‘¿Destruiría a la humanidad yo? No, no la destruiría porque el poder de hacerlo le quitaría interés al asunto’ – ha quedado tan atrás como lo inesperado y lo ameno. Para decirlo con Viñas – quien

¹³⁹ Y como corolario ‘poético’, si bien con pretensión de plano simbólico, resulta sugestiva la explicación que del crimen nos proporciona Goštautas: “Toma el tren de Moreno (al oeste de Buenos Aires), es decir, donde declina el sol; [...] las once de la noche, símbolo de las tinieblas de su existencia; se dispara en el pecho, no en la cabeza, significando el verdadero lugar de sus sufrimientos, el corazón” (1972: 460).

reflexiona sobre la muerte de Di Giovanni (reseñada en el aguafuerte “He visto morir”) como acontecimiento opuesto a las muertes del 6 de septiembre, pero que se adecua a nuestro caso –, en *Los lanzallamas*:

No hay espectáculo, por consiguiente, ni sarcasmos; y cautelas desde ya que no; [...] aquí sólo se asiste a “un arreglo de cuentas”. En verdad, *a una clausura* después de un balance que jamás tuvo moratorias. Es decir, sin prórrogas ni descuentos. [...] Aquí no hay descubrimientos posibles [tal como, por ejemplo, la muerte de Barsut en *Los siete locos*]; *se ha constituido una escenografía axial sin duplicidades*, ni ecos ni reticencias (1998: 13).

Y por último: quiero retomar, para discutirlo, ese asesinato-suicidio que acontece en *Los siete locos* (y que mencioné en la nota 138). Allí aparece un asesino desconocido que se quita la vida en un bar y que previamente había matado a una muchacha en la calle Talcahuano. Erdosain asiste a este suicidio, pero la credibilidad de esta información es negada por el Astrólogo. Éste, en el último fragmento de *Los siete locos*, esgrime que los periódicos no la transmitieron: “a propósito, ¿de dónde sacó usted esa historia del suicida del café? He visto los diarios [...]. Ninguno trae esa noticia. *Usted la ha soñado*” (“El guiño”, 281). La puesta en duda introducida por el Astrólogo transforma un acto extremo en presunto. Es así cómo, al volverse incierto, no puede ser enmarcado en esta discusión. Quiero decir, no se lo puede considerar un gesto trágico¹⁴⁰. Goštautas, que también lee este acontecimiento, no logra deslindar las oscilaciones (entre una evidencia y su incertidumbre) propias de *Los siete locos* y, frente a este mismo crimen, de manera excesivamente elemental, concluye que: “No es fácil separar las alucinaciones del protagonista de la realidad” (1972: 459, n. 69).

Ninguna evaluación, ninguna sensatez son posibles en medio de este desborde. La Muerte con su falta de inseguridad hace callar a cualquiera: nos tiende una circularidad, y yo – como tantas otras veces, como siempre – necesito avanzar. Así que esa la Muerte de *Los lanzallamas* me obliga a reflexionar. Abriendo el ángulo de toma, no es ocioso señalar que frente a todo deceso la risa desaparece. Ninguna ‘fiesta’ es posible frente a tamaño evento. La risa y la muerte no pueden convivir. Más: se repelen. Donde hay un cuerpo y falta de vida, el humor no puede teñirse de socarronería ni la ironía puede volverse sarcasmo. Sencillamente: por falta de pertinencia. Los efectos psíquicos que dicha condición despierta en el lector no son contradictorios, tal como sucede abundantemente en *Los siete locos*. Como vemos, incluso desde la perspectiva de estos últimos, en *Los lanzallamas*, lo grotesco no puede regir. Entonces, *pasar a la acción y suicidio*, para un personaje *hamletiano* como Erdosain, acostumbrado a la vacilación y a la duda, significan abandonar el *dejar hacerse*. Es más, significan (implican) tomar una decisión, *una decisión extrema*, que por ser tal corresponde a otra zona dramática, a otra expresión categorial que admita los extremismos y rehúse la mezcla, la intermediaridad y la oscilación. Es así cómo el antihéroe – con su propia muerte, sumada a los demás decesos señalados – coopera en la ubicación de *Los lanzallamas* más allá de los límites circunscriptos por *Los siete locos* y, correlativa e inversamente, a definir la autonomía de nuestro texto.

EL RELOJ Y LOS MALABARISMOS TEMPORALES

El segundo factor decisivo que confirma la autonomía e independencia de *Los siete locos* (1929) con respecto a *Los lanzallamas* (1931) es la diversa organización temporal que define las

¹⁴⁰ En cuanto al uso del periódico, quiero recordar que el Astrólogo (lector asiduo) usa la prensa diaria como fuente de información para legitimar la credibilidad de ciertos acontecimientos, pero la usa también como fuente de saber para informar su proyecto de una Sociedad secreta. En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* el cruce entre ficción y crónica periodística es harto frecuente y en este caso particular la función de la crónica es la de introducir en la ficción un registro dudoso. Éste abre un espacio ambiguo, inyecta un aire de sospecha y posibilita una situación de ‘indecidibilidad’ entre verdad y mentira. Entre otros críticos, quienes se ocupan de discutir la interacción entre ficción y crónica periodística en la narrativa arltiana son: Zubieta (1987) y Corral (2000) quien, sin nombrar a la primera, discute con argucia algunos de sus postulados.

dos obras. 1929 y 1931, fechas que operan como dos lados contrapuestos. Y si por el derecho prima cierta linealidad, por el izquierdo, lo hace cierta dispersión o, si se prefiere, cierta alucinación temporal. Por nuestro lado, lo que se nos proporciona son informaciones temporales en dosis homeopáticas. Dosis mínimas que, a medida que avanza la narración, reciben un refuerzo que comple(men)ta las suministros anteriores. Se determina una andadura que delata cierta ciclicidad (circularidad). Y dos: se nos señala una información temporal *garantizada*, digo, avalada por la instancia que regula la modalidad de información; pero, si uno lee con atención, la narración confirma otra cosa. Con esa circularidad inicial se cruza un movimiento oscilatorio. Esto y lo otro, ingredientes que se repelen, se niegan, pero que, paradójicamente o no tanto, se conjugan también. Y sí, una vez más, operaciones propias de un sistema grotesco.

La relación con el tiempo o el devenir constituye un rasgo diferencial decisivo tanto para la imagen grotesca como para los universos grotescos en general. Todo conjunto grotesco se caracteriza en tanto fenómeno de transición. Su condición es la metamorfosis permanente y, sobre todo, inacabada. La metamorfosis se activa pero nunca conduce a un estado de transformación definitivo. Esto es así porque los estadios de transformación que se conjugan (que se funden, sin fusionarse completamente) son siempre dos y, para más, antitéticos. (Se trata del *Wechselmordsystem* de Kayser que leímos en la entrada anterior, concepto expresado gráficamente por la tapa de este libro). Esta condición peculiar es la que determina lo que he llamado, según el caso, ambivalencia, oscilación, vacilación, intermediaridad. Digo todo esto y quien me guía, huelga decirlo, es el gran crítico del carnaval quien, a propósito del tiempo en relación con las imágenes grotescas, sostiene:

el tiempo aparece como una simple yuxtaposición (*prácticamente simultánea*) de las dos fases del desarrollo: principio y fin: invierno-primavera, muerte-nacimiento. Esas imágenes [...] se mueven en el círculo biocósmico del ciclo vital productor de la naturaleza y el hombre. La sucesión de las estaciones, la siembra, la concepción, la muerte y el crecimiento, son los componentes de esta vida productora. La noción implícita de tiempo contenida en esas antiquísimas imágenes, es la noción de tiempo cíclico (1994: 28).

Ahora bien, si la ciclicidad es la noción de tiempo para esas imágenes grotescas, ¿cuál es, o cómo se transforma esa noción en el caso de *Los siete locos*? ¿Qué sucede con la temporalidad de nuestro texto? ¿Se adecua a esa estructura grotesca que he conjeturado y que hasta ahora resiste? La segunda novela de Roberto, en este nivel, ¿presenta también un proceso ambivalente e intrínsecamente contradictorio o su organización responde a una disposición ‘clásica’? ¿Es verdad que Arlt, por ‘boca’ del Comentador, cuenta solamente “*tres días de actividades reales* de los personajes” (“Trabajo de la angustia”, 121, n. 1) o, como en otras ocasiones, empieza a hacer también aquí malabarismos?

Desde ya: muchas preguntas. Una la contesto inmediatamente, pero callándome. Digo, me callo porque se trata de una ‘cereza’ o, si se prefiere, de un ‘qué suerte’ parecido a los que expresa el diario *La Nación* cuando ronronea el réquiem de la izquierda:

Toda la novela [*Los siete locos*] está ordenada y pensada con una *concepción horizontal de tiempo*, esto es, *no hay retrocesos ni adelantos* en la relación temporal de los sucesos. Lo ocurrido se narra en el orden en que ha ido sucediendo, *según el modelo tradicional del relato decimonónico*: lo que viene después sucedió más tarde, al comienzo están los acontecimientos más antiguos y, a medida que avanzamos en la lectura, van ocurriendo los hechos más recientes (Borrello 1994: 9).

Evidente: si Borrello tiene razón mi hipótesis se viene abajo. Lo que el crítico ve es un tratamiento clásico de la temporalidad textual. Nos encontraríamos frente a, nada menos, un relato decimonónico. Lineal. Y si leo en el revés de la trama, puedo decir: Borrello sostiene que dicha temporalidad remite a cierto impulso ‘realista’ o que esa organización tiene algo de ‘diáfano’. Dicho esto, voy al grano.

En *Los siete locos* todo está fechado con bastante precisión y para comprobarlo basta fijarse en el *incipit* de cada fragmento. Por ejemplo, el relativo a “Los Espila” empieza de la manera

siguiente: “El tren se detuvo en Ramos Mejía. *El reloj de la estación marcaba las ocho de la noche*. Erdosain bajó” (206). Aparecen diversos detalles que, junto con otros, permiten reconstruir el arco temporal durante el cual se desarrolla la acción. A pesar de estas precisiones, las informaciones temporales se suministran – insisto – en ‘dosis homeopáticas’ y de manera bastante dispersa. Más adelante explicitaré las peculiaridades del texto y la estrategia general que moviliza; quiero decir, los movimientos que pone en acto por lo que concierne a la temporalidad.

Gnutzmann, entre otros, reconstruye el ciclo completo de los días durante los que se suceden los hechos narrados y declara que *Los siete locos*

comienza el día 5 de agosto con la llegada de Erdosain al trabajo y su acusación por estafa; a continuación deambula por la ciudad en búsqueda de dinero, lo cual lo lleva a los encuentros con Ergueta, el Rufián y el Astrólogo. El mismo día Elsa lo abandona, Barsut lo abofetea y Erdosain sugiere el secuestro de aquél al Astrólogo. Al día siguiente, viernes 6, encontramos a Erdosain meditando. De ahí se salta una semana y llegamos a sábado 14, día en el que tiene lugar el encuentro entre Erdosain y Barsut, lo que conduce al secuestro del último al día siguiente, domingo 15. La mañana del miércoles 18 se reúnen los miembros de la Sociedad Secreta en la quinta de Temperley; a la vuelta de la misma, a las trece horas, Erdosain encuentra a la mujer del loco farmacéutico, Hipólita, en su casa y en la noche él visita a la familia Espila. La noche del miércoles al jueves acontecen varias escenas simultáneas cuyos protagonistas son el Astrólogo en su quinta, Ergueta en el hospicio y Erdosain quien observa un suicidio en una lechería. La mañana siguiente, el jueves 19, Erdosain visita al Astrólogo y cobra el cheque de Barsut. A la vuelta almuerza con el Astrólogo y tiene lugar la farsa de Barsut. Física y espiritualmente agotado, Erdosain duerme durante 28 horas, para despedirse del Astrólogo a la tarde del viernes 20 de agosto (1996: 133).

A pesar de algunas pequeñas inversiones entre los sucesos relatados, la crítica reconstruye adecuadamente la cronología del texto robertiano, pero la reconstrucción – siendo como es un producto de lectura – no da cuenta de la apariencia disociada ni de los movimientos temporales que el texto pone en acto, y que lo alejan de una organización temporal de tipo tradicional. Es así que el fragmento extractado, tal como aparece, le daría la razón a Borrello. Dicho de otro modo: en nuestro texto, la progresión citada no está ordenada de la misma manera.

La estrategia general que se moviliza en *Los siete locos* es la siguiente. Inicialmente, se proporciona una determinación ambigua por lo parcial – por ejemplo, se facilita sólo el día de la semana en que ocurre un acontecimiento – y, en otro lugar textual, se vuelve sobre esa misma determinación para ampliar su grado informativo y disminuir u obliterar esa ambigüedad original. Quiero decir: se repone el significado parcial elidido anteriormente y se agrega fecha y hora. Notorio, se manifiesta aquí la andadura típica del texto arltiano: la *oscilación*. Ahora trato de ver de más cerca. Como decía, en el *incipit* de los fragmentos, generalmente, se proporciona una información espacio-temporal, un lugar y una hora muchas veces exactas, que sirven para hacer hincapié en el *hic et nunc* de la acción. Pero pronto, y de forma inesperada, interviene el tironeo. Del ‘aquí y ahora’, por medio de los relatos catárticos – analépticamente (acronía que Borrello ignora) – se incluye el pasado: “en su historia personal, los personajes conservan del pasado lo que es *antítesis del presente* pero también *lo que puede ser actual*” (Zubieta 1987: 92-93). En el *hic et nunc* de la acción los personajes ocupan una zona de marginalidad que no habitaban en el pasado. He aquí cómo se manifiesta eso que Zubieta califica de ‘antítesis del presente’. Por ejemplo, nos cruzamos con un Haffner que actualmente es ‘cafishio’, mientras que antes era profesor de matemáticas. O con una Elsa ‘fuera de quicio’, condición opuesta a la anterior: ‘niña bien’ de una familia burguesa en busca de seguridad material, con la doble moral propia de su clase. Con respecto a lo que la misma crítica califica de ‘lo que puede ser actual’, esta condición vale sobre todo para el protagonista. Abrimos el texto, empezamos a leer y enseguida ‘vemos’ a Erdosain con un pie en dos estribos. Lo encontramos en un ‘momento de transición’: cobrador de cuentas en una Compañía Azucarera y también estafador. Sin embargo, en él se mantienen presentes ciertos rasgos invariables. En efecto, pronto descubrimos que *ahora* como *antes* es un humillado (más adelante explicitaré cómo ‘lo que es actual’ constituye una de las causas de la deformación temporal por medio de las así dichas ‘condensaciones’). Entonces, si por el derecho el presente se exhibe como anverso del pasado, por el revés, también se lo incorpora y, de alguna manera, se lo reactualiza.

De los relatos catárticos, y con otra oscilación repentina, se pasa a las zonas de angustia, que nos tienden un tiempo estancado en donde ‘no sucede nada’. Especialmente en estos lugares textuales la acción nos da la impresión de detenerse. Estas zonas son lugares de inactividad en donde el protagonista sueña, imagina o delira. Se trata de una dimensión temporal inédita que responde a las ordenaciones del subconsciente. Con esta inserción, una dimensión ya de por sí doble (un presente antítesis del pasado, pero también capaz de incorporarlo y reactualizarlo) acepta sin impedimentos otro componente y empieza a deformarse. Se distorsiona y las zonas de angustia llevan a cabo una estrategia de distanciamiento. Quiero decir, cooperan en la configuración de una imagen extraña de la temporalidad. O, si se prefiere, puedo decirlo usando las palabras del narrador que, refiriéndose a Erdosain, asegura: “la ansiedad le hacía apetecer una existencia en la cual *el mañana no fuera la continuación del hoy con su medida de tiempo*, sino algo distinto y siempre inesperado” (“Estados de conciencia”, 10). En definitiva, se trata de una configuración temporal que desquicia nuestra percepción del desenvolvimiento de los hechos narrados. Cuando Erdosain sale de este *impasse*, y se encuentra con el Astrólogo, el *hic et nunc* de la acción se diluye nuevamente y, prolépticamente, interviene otra dimensión que distorsiona el orden temporal: se inserta un futuro. Futuro entendido no en tanto tiempo verbal, sino como momento privilegiado en el que deberían realizarse los proyectos de la Sociedad secreta fraguada por Lezin.

Empieza a ponerse de manifiesto que en *Los siete locos* se violan (en el sentido de transgredir) los confines temporales sin anularlos, sino haciéndolos coexistir. Se oscila de un tiempo a otro sin ninguna preocupación, con vistas a estructurar una temporalidad deformada que resulta una de las peculiaridades más evidentes en esta etapa de la literatura arltiana. Digo ‘esta etapa’ porque si retrocedo tres años, llego al 26 y me encuentro con *El juguete rabioso*. Allí no sucede nada parecido a lo que encontramos en los *locos*. En esa primera paideia urbana Roberto, a nivel temporal, ensaya una estructura más ‘tradicional’. Ésta se articula alrededor de ‘espacios en blanco’ ubicados entre el final de un núcleo narrativo y el comienzo del sucesivo, y cuya presencia comporta generalmente un salto temporal y/o un cambio espacial. Esas ‘omisiones’ o ‘silencios’ posibilitan eludir “las digresiones y permiten que se narren principalmente las acciones de los personajes” (Zubieta 1987: 90)¹⁴¹. Entonces, lo que *Los siete locos* nos ofrece bajo este punto de mira es un acto de desobediencia y libertad que no encuentra correlato en ningún texto contemporáneo. (Digo esto y pienso en la producción de Boedo). En este sentido, no puedo más que compartir la apreciación de Zubieta quien, haciendo foco en el hombre de *Los siete locos*, registra esta peculiaridad y dice:

El hombre de *Los siete locos* vive trasponiendo incesantemente las fronteras temporales: se narra en pie de igualdad el antes y el después (o el ahora); se narran hechos y se relata el vacío, el *tiempo congelado de la angustia*. En esta posición de límite [...] se halla el tiempo de *Los siete locos*, *ordenador fundamental* y desencadenante de significaciones de gran relevancia *que no encuentra en ningún texto coetáneo el compañero en la semejanza* (1987: 89).

Es en “Sensación de lo subconsciente”, por ejemplo, donde podemos apreciar esta *posición de límite* o convivencia incesante entre temporalidades cuya índole es profundamente diversa. En este caso es el texto mismo el que vuelve patente y tematiza las características señaladas, cuando el Astrólogo se halla en un estado de inmovilidad antes del asesinato de Barsut:

La proximidad del crimen a cometer *aceleraba* en el *espacio de tiempo normal otro tiempo particular*. Recibía así la sensación de *existir* sensibilizado en *dos tiempos*. *Uno natural* a todos los estados de la vida normal, *otro fugacísimo y pesado* en los latidos de su corazón, escapándose entre sus dedos trabados por la meditación, como el agua de un cesto.

Y el Astrólogo, *retenido dentro del tiempo del reloj*, sentía deslizarse en su cerebro el *otro tiempo rapidísimo e interminable* que [...] hería [...] su sensibilidad, de un modo impreciso y fatigante, ya que antes de percibir con claridad una idea, ésta había desaparecido para ser substituida por otra. Tal que, cuando

¹⁴¹ Nótese que no todas las ediciones de *El juguete* registran estos ‘espacios en blanco’. Para un eventual cotejo, consúltese Arlt (1997: 35-158).

miraba el reloj [...], comprobaba que el tiempo transcurrido era de minutos, mientras que en su entendimiento esos minutos mecánicos, acelerados por su ansiedad, tenían otra longitud que ningún reloj podía medir (242).

Lo extractado constituye un ejemplo incuestionable, pero existen casos todavía más complejos, a primera vista indistinguibles. Valga uno cuya manifestación se exhibe a nivel micronarrativo. En el fragmento “La caverna”, con un relato en pasado y sin que se indique la distancia temporal que separa el momento de la narración del de la historia – es decir, con una narración ulterior que usa un pasado ‘sin edad’ –, se nos presenta a Erdosain caminando por la ciudad después de haber dejado a Hipólita en la pieza de hotel que alquilaba. En la plaza Miserere Remo ve un tranvía y decide tomarlo para dirigirse a Ramos Mejía, un partido en las afueras de Buenos Aires en donde reside la familia Espila. Durante el viaje, que enmarca el relato, Erdosain cae en una de sus frecuentes ensoñaciones y empieza a recordar, a reflexionar sobre sus recuerdos. Piensa en su vida, en su mujer y en el amante de ésta, en Barsut, en Ergueta. En cierto momento decide focalizar su atención en la Coja y empieza con ella un diálogo ficticio, por medio del cual le relata – en un pasado anterior al de la narración – cómo solía frecuentar una fonda de la calle Sarmiento, ubicada cerca del edificio del diario *Crítica*, donde iba “en busca de más angustia, de la afirmación de saberse perdido” (195-196). En esa ‘caverna’ se encuentra con Ergueta que busca un sentido a la vida, “entre los acontecimientos que vive la canalla” (196). Este encuentro hipotético resulta doblemente ‘pretextuoso’. Por el derecho, le permite informar a Hipólita acerca de la ‘vida loca’ que llevaba adelante su marido y, por el revés, a partir del encuentro, el antihéroe inaugura otro diálogo, esta vez con el propio Ergueta. En un pasado todavía más remoto respecto de los dos ya mencionados y también sin fechar (esta vez anterior al inicio de la historia misma), este segundo diálogo da pie para que se cuente cómo el farmacéutico se casa “con la Ramera” (la misma Hipólita) porque así lo indica la *Biblia* y cómo, en compañía de un amigo suyo (Delavane), un día “mearon al primero que pasa” (202). Hasta aquí nos encontramos frente a una dimensión temporal única y muy abarcadora que condensa, sin diferenciar, tres subdimensiones diversas: Erdosain viaja en el tranvía, Erdosain habla con Hipólita, Erdosain habla con Ergueta. Se trata de tres niveles distintos que se conjugan en una sola unidad. Mezcla y acumulación empiezan a asomar, pero la ‘realidad textual’ es todavía más compleja, porque a partir del parlamento siguiente –

El farmacéutico observó su reloj:

–¿Tenés que hacer?

–Sí, dentro de un rato voy a casa a ver a Hipólita.

–Esta vez me asombré – *contábale más tarde* Erdosain al cronista de esta historia (203) –,

con el ‘contábale más tarde’, irrumpen dos dimensiones más: un tiempo ulterior, que propicia una escena en la que el protagonista se encuentra frente al narrador, le describe la casa de Ergueta y la condición social de la familia, y también el tiempo del discurso en sí. A la mezcla y a la acumulación de ingredientes semejantes se le ha sumado una componente disímil que altera la temporalidad configurada a base de pasados, deformándola.

En “La caverna”, entonces, la escena de base (en la que predomina el diálogo ficticio entre Erdosain / Hipólita / Ergueta) cumple un rol de ‘imán temporal’ para las informaciones o circunstancias anexas al acontecimiento principal: el viaje de Remo hacia Ramos Mejía. Ahora rebobino y ensancho: pienso en el Boedo aludido anteriormente. En el caso tratado tenemos un ejemplo patente de cómo *Los siete locos* se distancia de la narrativa boedista. En ésta la escena es usada como lugar de concentración dramática, casi desvinculada de los impedimentos descriptivos o discursivos (introducidos por el narrador), y más aún de las interferencias anacrónicas. La escena arltiana, en cambio, y no solamente la que acabamos de ver, se ensancha de manera desmedida con digresiones, retrospectivas, anticipaciones, paréntesis descriptivos, intervenciones didascálicas por parte del narrador; ingredientes destinados a agrupar y mezclar – con una silepsis¹⁴² –

¹⁴² Se trata de una figura sintáctica que consiste en hacer concordar, lógica o semánticamente, un término de la frase con otro, sin respetar las reglas gramaticales. En narratología se habla de silepsis cuando el discurso, de forma sintética,

acontecimientos y circunstancias capaces de otorgarle un valor (lo diré así) paradigmático. O, de otro modo: en el ejemplo que he elegido (pero el lector, a lo largo del texto, puede encontrar numerosos casos parecidos), la función de la escena es agrupar, isócronamente, acontecimientos que poseen temporalidades diferentes y volverlas así diversamente significativas. Al viaje de Erdosain – el pretexto narrativo – se le añaden otros elementos que lo enriquecen; ingredientes ajenos a lo narrado, pero esenciales para la configuración de lo grotesco temporal a nivel micronarrativo. Se perfila un mosaico en el cual la convivencia y simultaneidad temporal provocan en el lector un efecto de extrañeza y perplejidad, que como sabemos son sensaciones típicas de las obras en las que rige nuestra categoría.

Ya dos veces mencioné la narrativa boedista. Al respecto, quiero hacer una digresión para contextualizar la magnitud del gesto robertiano en lo que atañe a la temporalidad. En la literatura boedista, de tesis y denuncia social, respetuosa del naturalismo y en la que se manifiesta una insistente tentativa de ‘reproducción’ de la realidad, del habla, etc., la temporalidad no presenta excesivas complicaciones ni se propone – es el caso de nuestro texto – como principio organizador del relato. Allí se limita más bien a desplegar una estricta y ordenada secuencia, atenta al orden lógico y causal de los acontecimientos. En el mejor de los casos, se puede plantear alguna alteración entre el tiempo de la historia y el del discurso o algunas coincidencias entre el tiempo semiológico y el tiempo referencial¹⁴³. En cambio, en Arlt, como pudimos apreciar, se lleva a cabo una *trasgresión* permanente de la temporalidad: se definen los tiempos y con oscilaciones repentinas, pero constantes, se atraviesan sus confines para que cada uno coexista junto al otro, simultáneamente, dentro del otro, y el lugar (o los lugares) que ocupa dicha temporalidad está en los límites que atraviesa. Señalo esto acerca de las características de la temporalidad y de inmediato me permito (como en el cine) un *flash behind*. Dicha peculiaridad encuentra otras que le hacen eco en otros niveles del texto. Me refiero, por ejemplo, a la convivencia genérica. Esto es, a la ubicación de *Los siete locos* en la frontera de dos géneros (básicamente, porque podrían ser más) que nos presenta el texto bajo el perfil de una novela integrada por fragmentos autosuficientes y estéticamente autónomos. (Como dije, anticipo, lo desarrollaré más adelante). En definitiva, lo que quiero apuntar es que nos encontramos frente a un texto ‘distráido’, cuya ‘moral’ es la de la *intermediaridad* porque sigue un recorrido voluble, transita u oscila siempre entre, por lo menos, dos extremos sin fijeza ni estabilidad alguna, haciendo coexistir contrarios.

Concluida la digresión, encaro la temporalidad textual desde otra perspectiva. *Los siete locos*, en el acto de proceder tal como indiqué anteriormente con los ejemplos extractados, determina la configuración de una gran unidad plural que acapara temporalidades de índole diversa y que nos intranquiliza. Cabe preguntarse ahora porqué y cómo suscita dicho efecto. La causa es su apariencia deformada, resultante de *interpolaciones* y/o *condensaciones*. Las primeras son inserciones ‘ajenas’ en el cuerpo de la narración que se llevan a cabo mediante analepsis o prolepsis. Éstas recuperan hechos temporalmente anteriores o ulteriores, y temáticamente diversos, respecto de un acontecimiento presente o actual (es el caso de “La caverna”, que he ilustrado antes). Las segundas, en cambio, sirven para agrupar en una única unidad narrativa eventos similares pero ocurridos en tiempos diferentes y conectados por alguna ‘relación de parentesco’. Podemos apreciar un ejemplo en “El humillado” (54-67), donde encontramos a Erdosain que vuelve a su casa y sorprende a su mujer dispuesta a abandonarlo con su amante. El protagonista no opone resistencia a la fuga de los dos, pero dirige una declaración catártica (más adelante discutiré ampliamente este término) al militar. Le cuenta las humillaciones sufridas cuando niño y causadas por el padre y por el maestro en la escuela. En definitiva, relata su vida pasada para esclarecer (tanto a su interlocutor como al

representa varios eventos asociables por un criterio de unión que en el caso expuesto es de orden temporal, pero que puede ser también espacial, temático, geográfico, etc. (Genette 1976: 121).

¹⁴³ Quien discute estas problemáticas y los relativos desfases temporales es Zubieta (1987: 67-97).

lector) su situación presente¹⁴⁴. Organizo el largo diálogo entre el Erdosain-marido y el Belaúnde-amante para dar cuenta de lo expuesto:

–Sí... mi vida ha sido horriblemente ofendida... *humillada*. Créalo, capitán. No se impaciente. Le voy a contar algo. Quien comenzó este feroz *trabajo de humillación* fue mi padre [...].

–Yo sabía que a la mayoría de los chicos los padres no les pegaban y en la escuela, cuando les oía hablar de sus casas, me paralizaba una angustia tan atroz que si estábamos en clase y el maestro me llamaba, yo lo miraba atontado, sin darme cuenta del sentido de sus preguntas, hasta que un día me gritó:

–¿Pero Vd., Erdosain, es un imbécil, que no me oye?

–Toda la clase se echó a reír y desde ese día me llamaron Erdosain «el imbécil» [...].

–Y ahora – repuso el Capitán – ¿yo también lo hundo?

–No, hombre, Vd. no. (62-64).

A pesar de la última réplica es flagrante que la situación actual repite las anteriores. Por algo las recuerda justo en este momento. El padre lo humilla pegándole, el maestro, ofendiéndolo y el capitán, sustrayéndole la mujer. Al respecto, Zubieta sostiene: “Un acontecimiento vivido es finito; en cambio, el recuerdo no tiene fronteras, es clave de lo que sucede, prescribe cómo ha de entretenerse con lo actual y su emergencia alude, simultáneamente, al pasado remoto, determina parcialmente la naturaleza de Erdosain y explica sus relaciones con los demás” (1987: 41). Por medio del recuerdo, en un mismo núcleo narrativo, se *condensan* eventos similares pero ocurridos en tiempos diferentes y conectados por una ‘relación de parentesco’. La humillación presente, por medio del recuerdo, recupera y reactualiza aquéllas pasadas. La novela logra narrar los diversos tiempos en pie de igualdad sin privilegiar ninguno. Transita de manera insospechada de uno a otro configurando una temporalidad funcional a la categoría descriptiva del universo narrativo. Se trata de una temporalidad grotesca – hija de la mezcla – que nos desafía al conjugar lo aparentemente inconexo y logra sintetizarlo en una (paradójicamente, o no tanto) unidad *plural*. Entonces, a la mecánica general del texto se añade el engranaje temporal.

Pero esto no es todo. Otro ingrediente que colabora activamente en la articulación grotesca de la temporalidad es la voz narrativa y el carácter inestable de su relato. Aunque estas peculiaridades (la voz narrativa y el carácter de su relato) serán discutidas detenidamente más adelante (“*Flatus vocis*: ¿del narrador o de la crítica?”), quiero anticipar aquí que el narrador-testigo-transcriptor de *Los siete locos* presenta su relato como crónica, testimonio, comentario, ficción, novela, según el caso. Otra característica evidente que lo define a simple vista es el empleo de un aparato paratextual propio del ensayo (si bien no exclusivamente): las notas a pie de página. Desde ya, este recurso le sirve para suministrar datos complementarios (es el uso típico de esa *marginalia*), para formular observaciones (que a menudo poseen un carácter pseudo-científico) o simples advertencias, pero también para aclarar situaciones y orientar la lectura. Dicho esto, quiero tomar en consideración la quinta nota, ubicada en el fragmento “Trabajo de la angustia”. Allí se nos dice: “Nota del Comentador: [...] Téngase en cuenta de que *la presente memoria no ocupa nada más que tres días de actividades reales* de los personajes y que a pesar del espacio dispuesto no he podido dar sino ciertos estados subjetivos de los protagonistas” (121)¹⁴⁵. Siendo el Comentador el garante de la escritura – quiero decir: la instancia que avala y regula la modalidad de la información, el punto de

¹⁴⁴ Una constante de los relatos catárticos es la presencia del recuerdo. Tanto el protagonista como los demás personajes recuerdan para recuperar su historia o una parte de ella; recuperación que sirve para iluminar o explicar su situación presente. De esta manera, el lector y el alocutor del personaje en cuestión logran participar de su pasado. Este es el caso de Haffner, que en el fragmento “Las opiniones del Rufián Melancólico” (44-54) nos participa, y también a Erdosain, de cómo se encontró con Lucienne, una joven prostituta, y de cómo se hizo proxeneta abandonando su puesto de profesor de matemáticas.

¹⁴⁵ Quiero suponer que el lector recuerda: ya mencioné esta misma información – la de los *tres días* – más arriba, que Roberto repite (la reescritura es una práctica constante en la producción arltiana) en el aguafuerte “Los siete locos” (*El Mundo*, 27 de noviembre de 1929). Allí dice: “El plazo de acción de mi novela es reducido. *Abarca tres días con sus tres noches*, se mueven, aproximadamente, veinte personajes. De estos veinte personajes, siete son centrales” (Scroggins 1981: 39).

convergencia del mundo que se describe y de las ideas que circulan en el texto – tendríamos que acatar su declaración. Durante la lectura, sin embargo – tomando en cuenta exactamente esas ‘actividades reales’, es decir, sin calcular el alcance y la amplitud de las anacronías – se confirma otra cosa. El lector, mediante la precisión y abundancia de los detalles temporales – si bien dispersos – se percata de que el ciclo completo durante el que se suceden los hechos narrados abarca un ‘espacio’ mucho mayor que tres días. Zubieta reconstruye la cronología completa de la novela y después de haberla ordenado encuentra que ésta ocupa *quince días*. Frente a este hecho no le queda otra alternativa sino concluir que la información proporcionada por la nota citada *es un error* (Zubieta 1987: 91, n. 37). La afirmación de la crítica contiene dos *aspectos* particulares: ‘la información es un error’ y ‘los hechos ocupan quince días’. Estos que llamo provisionalmente ‘aspectos’ son más bien dos errores, que no le pertenecen a Roberto.

Por lo que concierne al primero. Considerar la nota arltiana como un error es un *error*. Que quede claro: de apreciación crítica. Lo que quiero decir es que el supuesto error, al conjugarse con las demás precisiones temporales – adverbios de tiempo y consignación de la fecha y hora de los hechos – constituye otra manifestación de lo grotesco a nivel del tratamiento temporal. Si apelo una vez más a la tapa de este libro como figura ordenadora del pensamiento, puedo afirmar que el Comentador nos proporciona cierta información (cierta figura: pensemos en la cara) que las determinaciones temporales obtenidas durante la experiencia de lectura se ocupan de desarreglar (se manifiesta(n) otra(s) figura(s): la acumulación de la fruta). Junto a la cara o detrás de ella, a contraluz, se exhibe la presencia de la fruta que la desbarata – paradójicamente – articulándola; y viceversa, la figura humana obliga a esos elementos vegetales a configurarse en algo cuya índole les es ajena. Entonces, va de suyo, volviendo a abrir el libro (supongo que para ‘leer’ lo que acabo de decir lo habrán cerrado), lo que me corresponde agregar es que el error señalado por Zubieta no es tal. A la hora de ‘mirarlo’ desde lejos el texto arltiano nos muestra algo que en el momento de ‘acercarnos’ demuestra ser otra cosa. Focalizar, es la palabra clave. Inicialmente se nos señala una pista para evidenciar luego, con múltiples oscilaciones, que el indicado no es el único camino que se puede seguir. *Los siete locos* es un tupido entramado grotesco que nos ofrece constantemente una pluralidad de ‘senderos’, de ‘visiones’. Fruta y cara para decirlo de algún modo. Nos obliga a una percepción simultánea (si es que decidimos acercarnos: *comprometernos*), sin que un aspecto prevalezca sobre el otro, sino que cada uno coexiste en alternancia con el otro. Estas transiciones a las que nos obliga – junto con ciertas aseveraciones que contienen, por lo menos, dos valores de verdad: verdadero y falso¹⁴⁶ – han suscitado apreciaciones falaces de la crítica especializada, impulsándola a inferir que *Los siete locos* presenta errores toscos debidos a la “mala escritura”, a una ‘patología narrativa’ explicable por reajustes apresurados, por la falta de instrucción del autor y por un largo etcétera que a lo largo de los años enriqueció con profusión el caudal de anécdotas arltianas. *Los siete locos* responde a una lógica más libre y a una idea compleja de la narrativa, por la mezcla turbulenta que pone en escena y, en este sentido, el engranaje temporal que exhibe es funcional a su universo. Responde a una opción (obsesión) estética consciente: de esto se trata.

Por lo que concierne al segundo *aspecto* contenido en la afirmación de Zubieta – ‘los hechos ocupan quince días’ –, cabe señalar que coincide con la apreciación de otra crítica, ya citada anteriormente: “*SL* tiene lugar durante quince días, del 5 al 20 de agosto de 1929” (Gnutzmann 1996: 130, n. 5). Sin rodeos, y aunque parezca una mera pedantería, ambas se equivocan porque esos hechos ocupan *dieciséis días*. Hasta ocuparían más si se considerara la mención a un acontecimiento *in off*: me refiero al miércoles 25 de agosto, día en que debería darse la segunda reunión de la Sociedad secreta en Temperley. Siendo un hecho al cual sólo se alude, no lo tomaré en cuenta. Como prueba de lo dicho, lo que queda es reconstruir el ciclo completo de los días de ‘actividades reales’ en que se suceden los hechos narrados. Esto servirá para dos cosas. Para mostrar que si la acción empieza un jueves 5 de agosto y finaliza un viernes 20 del mismo mes,

¹⁴⁶ Más adelante, al hablar del uso de la mentira (otro elemento que garantiza la cesura y la separación entre *Los siete locos* y *Los lanzallamas*) enfocaré el problema de los valores de verdad de ciertas aseveraciones. Estos generan lo que llamo una semántica polivalente.

entonces transcurren dieciséis días y no quince. Y dos: para evidenciar cómo se opera una superposición temporal entre esta información (una acción que abarca dieciséis días) y aquella contenida en la quinta nota a pie de página referente al narrador (una acción que abarca tres días). A continuación explico mi reconstrucción, elaborada a partir de dos ejes temporales: el sábado 14 de agosto y el miércoles 18, décimo y catorceavo día de la acción. He elegido representar el ciclo de manera ‘no narrativa’: esquemática. Puede que el lector lo encuentre algo monótono, pero evita un gran número de explicaciones superfluas y trata de ofrecer algunos detalles escatimados por la crítica especializada. Esto por el derecho. Y por el revés, como se verá, junto con las referencias temporales consigno el título del fragmento y las páginas donde es posible ubicarlas.

I día – jueves 5 de agosto:

- Descubrimiento de la estafa llevada a cabo por Erdosain en la Compañía Azucarera (“La sorpresa”, 7-9).
- Diez de la mañana: Erdosain, en Perú y Avenida de Mayo, encuentra a Ergueta en un bar (“Un hombre extraño”, 17).
- Alrededor de las cinco de la tarde: Erdosain visita al Astrólogo para pedirle el dinero que debe reponer en el Compañía Azucarera. Allí encuentra también a Haffner y éste le proporciona la suma que necesita. El protagonista y el Rufián luego se dirigen juntos a la estación de Temperley y éste, antes de separarse, le avisa que el *miércoles* en casa del Astrólogo habrá una reunión de la logia. El ‘cafishio’ invita a Remo a concurrir. Por primera vez, se menciona un día exacto de la semana, pero se ignora todavía tanto la fecha como el mes. Sólo posteriormente se entenderá que el personaje se refiere al XIV día, miércoles 18 de agosto (“El Astrólogo”, 33, 37, 53).
- A las ocho de la noche: Erdosain llega a su casa y encuentra a su mujer a punto de huir con el capitán Belaúnde (“El humillado”, 54).
- Estado de postración del protagonista después de la fuga de los amantes (“Capas de obscuridad”, 67).
- Alrededor de las nueve y media de la noche: Barsut, el primo de Elsa, como de costumbre, visita a Erdosain y, en esa ocasión, lo abofetea. Además, confiesa haberlo delatado a la Azucarera. Antes de que Barsut se vaya el protagonista le pide los 600 pesos que debe a la compañía (y que ya tiene), pero el otro se los niega (“El odio”, 23; “La bofetada”, 72-84).
- A la noche: Erdosain, por segunda vez, va a la quinta del Astrólogo para comunicarle su voluntad de secuestrar a Barsut, idea que le ha proporcionado éste mismo. El proyecto consiste en matarlo para sustraerle los ahorros que posee. Con ese dinero se fundará la Sociedad secreta anhelada por Lezin. Además, el homicidio permitiría al mismo Remo liberarse de su conciencia (“«Ser» a través de un crimen”, 77; “La propuesta”, 88-99).

II día – viernes 6 de agosto:

- Primeras horas del amanecer: Después de haber abandonado la casa del Astrólogo, Erdosain lleva a cabo un gesto simbólico: se trepa a un árbol para violar el sentido común y operar un cambio de perspectiva en su vida (“Arriba del árbol”, 99-104).
- Alrededor de las tres de la tarde: Remo devuelve el dinero sustraído (“La sorpresa”, 8).
- Erdosain abandona su casa y se traslada a una pensión en donde queda encerrado (durmiendo o cavilando) durante los días que anteceden al secuestro de Barsut. Esto es, ocho días, hasta el sábado 14 de agosto (“Incoherencias”, 104).

VIII día – jueves 12 de agosto:

- Ergueta es internado en el Hospicio de las Mercedes (“La coja”, 182).

X día – sábado 14 de agosto: I EJE TEMPORAL

- Por la mañana: Erdosain recibe la visita del Astrólogo quien, al no encontrarlo en casa, le desliza un sobre por debajo de la puerta. Éste contiene una circular falsificada del Ministerio de Guerra

con la supuesta dirección del capitán Belaúnde y una curiosa posdata que dice: “Lo esperaré hasta el día veinte [cuando finaliza la acción] todas las mañanas de diez a once, en compañía de Barsut”. La circular constituye el pretexto con el cual al día siguiente Erdosain lleva al futuro secuestrado a Temperley para recuperar – supuestamente – a Elsa, pero en realidad para meterlo preso (“La circular”, 117-118).

- Por la tarde: Remo va a la pensión, ubicada en la calle Uruguay, donde reside Barsut (“La circular”, 118). Aquí, en el *incipit* del fragmento, se proporcionan las dos primeras coordenadas temporales precisas que constituyen el *primer eje temporal*. Cito: “El secuestro se llevó a cabo diez días después de la fuga de Elsa. El día catorce de agosto Erdosain recibió la visita del Astrólogo”. Gracias a estas coordenadas – incluyendo en el cómputo el mismo día 14 – podemos inferir que el primer día de acción fue el 5 de agosto. Y además podemos reconstruir el ciclo durante el cual transcurren los hechos narrados, circunscrito a las fechas. Digo ‘fechas’ porque todavía ignoramos los días de la semana.
- Noche del 14-madrugada del 15: Erdosain es incapaz de dormir (“Trabajo de la angustia”, 121).

XI día – domingo 15 de agosto: EL SECUESTRO

- A las nueve de la mañana: Erdosain va en busca de Barsut para ir con él a Temperley.
- A las diez de la mañana: Se lleva a cabo el secuestro con la colaboración de Bromberg, un secuaz del Astrólogo (“El secuestro”, 130).
- A las doce del mediodía: el Astrólogo toma el tren para llegar a Rosario a las 18 horas. De allí – usando el nombre de Gregorio Barsut – envía un telegrama a la dueña de la pensión donde residía el secuestrado en Buenos Aires. Con ese envío, en donde se explica que Barsut consiguió empleo en la ciudad santafecina, se manifiesta el deseo de recuperar su equipaje, *junto con la libreta de ahorros*. Ésta es una estrategia fraguada por el Astrólogo para no despertar sospechas acerca la súbita desaparición de Gregorio (“El secuestro”, 130).

XII día – lunes 16 de agosto:

- Alrededor de las diez de la mañana: Erdosain por indicación del Astrólogo va a la pensión de Barsut para preguntar a la dueña si éste no ha vuelto de Rosario (“El secuestro”, 130).

XIII día – martes 17 de agosto:

- A las cuatro de la tarde: El Astrólogo visita a Erdosain para invitarlo a la reunión de los jefes de la Sociedad secreta que se hará el día siguiente en su casa, y le informa que su grado será el de Jefe de Industrias (“El látigo”, 131).

XIV día – miércoles 18 de agosto: II EJE TEMPORAL

- Antes de la reunión de los jefes de la Sociedad secreta: Erdosain discute con el Astrólogo acerca de la Sociedad y de cómo matar a Barsut. Luego Remo se dirige a la cochera donde está encadenado el preso con vistas a convencerlo de que firme el cheque. Hacia el final del fragmento (“El látigo”, 133-140) aparece el Astrólogo y, frente a Barsut y Erdosain, empieza a formular un largo monólogo sobre la necesidad de una mentira metafísica, el reinado del superhombre, las bases de una nueva sociedad y la idea de organizar una Sociedad secreta. Dicho discurso será completado en el fragmento siguiente (“Discurso del Astrólogo”, 140-157). Aquí, por otra parte, se nos proporciona la segunda coordenada precisa que constituye el *segundo eje temporal*. Ésta permite reconstruir el ciclo completo, posibilitando añadir el día a la fecha correspondiente: “Barsut levantó sus ojos descoloridos y ahora su rostro *con barba de tres días* parecía envuelto en una neblina de cobre” (154). Con este dato – concerniente a la barba del preso –, teniendo en cuenta que el secuestro se llevó a cabo el 15 de agosto y que la acción de este fragmento se desarrolla un *miércoles* (*vide* el tercer punto del primer día de acción), se puede inferir que Barsut fue capturado un domingo. Ahora sí es posible añadir que el primer día de acción (5 de agosto) es un jueves y el último (20 de agosto) un viernes.

- A las nueve de la mañana: reunión de los jefes.
- Entre las doce del mediodía y la una de la tarde: Erdosain y el Buscador de Oro pasean por Temperley conversando acerca de la ‘verdad de la mentira’ (“El Buscador de Oro”, 172-179).
- Por la tarde: Erdosain recibe en la pensión donde se hospeda la visita de la mujer de Ergueta. Ésta le pide ayuda porque su marido se ha vuelto loco y ha sido internado en el Hospicio de las Mercedes (“La coja”, 179-188).
- Noche del miércoles: Erdosain, después haber hablado con Hipólita, sale a pasear. Trata de reflexionar pero le resulta imposible, por lo menos de manera nítida y lineal. Durante el paseo se imagina un diálogo ficticio con la Coja. Concibe también un diálogo en ausencia con Ergueta y al final lo encontramos hablando con el narrador (“En la caverna”, 188-206). En esta escena, analizada más arriba, se presenta una temporalidad deformada, configurada a base de pasados diversos (no simultáneos) a los que se suma un tiempo ulterior de manera inesperada.
- A las ocho de la noche: Erdosain llega en tranvía al partido de Ramos Mejía en donde residen los Espila, una familia pobre que se dedica a la fabricación de la rosa de cobre (“Los Espila”, 206).

XV día – jueves 19 de agosto:

Los primeros cuatro acontecimientos que ocurren entre la noche del miércoles y la madrugada del jueves son simultáneos. Decidí insertarlos en este apartado porque finalizan el día jueves.

- Noche del miércoles-madrugada del jueves: El Astrólogo, al igual que Erdosain, pasa una noche insomne. Cavila y mientras tanto arma una comedia con cinco peleles colgados de una soga. A cada uno de ellos le asigna el nombre de un integrante de la Sociedad secreta (“Sensación de lo subconsciente”, 242-256).
- A las dos de la madrugada: Erdosain, después de haber abandonado a los Espila, se dirige hacia el centro de la ciudad en busca de un lenocinio, pero sin quererlo llega a su alojamiento, donde se encuentra nuevamente con Hipólita. Ésta le cuenta su historia: cómo abandonó su trabajo y su aparente destino de sirvienta para convertirse en una mujer de ‘mala vida’. La Coja lleva a cabo esta transformación estudiando el negocio de la prostitución. A su vez, Erdosain le comenta de los Espila, de la rosa de cobre y demás proyectos, de su experiencia con una prostituta a la que no ‘usó’ para dejarle un recuerdo lindo, del Astrólogo y de los delirios de este último. El fragmento finaliza con los pensamientos de Hipólita, que espera a un hombre cuyas cualidades deben ser las de un tirano: Erdosain evidentemente no es ese hombre (“Dos almas”, 214-231).
- Amanecer del jueves: Ergueta en el Hospicio de las Mercedes entra en el “conocimiento de Dios” (“La revelación”, 256).
- Amanecer del jueves: Erdosain deja a Hipólita en su pieza y se dirige a un bar para comer algo. En un estado de duermevela percibe olor a cianuro y asiste al suicidio de un hombre que había asesinado a una joven de diecisiete años en la calle Talcahuano (“El suicida”, 267).
- A las cinco de la mañana: Erdosain llega a la estación de Once y allí duerme hasta las 8, que es cuando se despierta y se dirige a Constitución (“El suicida”, 267).
- A las nueve de la mañana: Erdosain y el Astrólogo se encuentran en la estación de Temperley para que Remo pueda recibir el cheque e ir a cobrarlo a un banco de Buenos Aires (“El Buscador de Oro”, 173). Los dos protagonistas quedan en verse a la hora del almuerzo para comer juntos. El Mayor sigue a Remo para cerciorarse de que no se escape con el dinero (“El suicida”, 270-271).
- A las once de la mañana: Erdosain está en el banco.
- Al mediodía: Erdosain y el Astrólogo se encuentran otra vez y se dirigen a la quinta de éste para que Bromberg ponga fin a la vida de Barsut. Al terminar la farsa hay un guiño de complicidad entre el supuesto estrangulado y el Astrólogo (“Los Espila”, 206; “El guiño”, 277-279).
- Más tarde: Erdosain come junto con el Astrólogo y al finalizar el almuerzo se acuesta pidiendo que lo despierten a las 17 horas. Aparentemente, duerme 28 horas seguidas (“El guiño”, 281).

XVI día – viernes 20 de agosto:

- Por la tarde-noche: Erdosain se despierta y el Astrólogo, para convencerlo de que es viernes, le entrega un diario (“El guiño”, 281).
- El Astrólogo espera la visita de Haffner para arreglar la compra de un prostíbulo (“Discurso del Astrólogo”, 172). Este encuentro sólo se menciona; quiero decir, nunca se pone en escena.

{ XXI día – miércoles 25 de agosto:

El día 20 de agosto, el Astrólogo antes de despedirse de Erdosain, lo invita a la segunda reunión de la Sociedad que se llevaría a cabo el día miércoles 25, a las cinco de la tarde. Este encuentro sólo se menciona (“El guiño”, 282), así que, tal como indiqué anteriormente, siendo *in off*, no lo computo}.

Lo dicho antes de la reconstrucción temporal se vuelve evidente: vemos cómo el ciclo completo en que se suceden los hechos narrados está constituido por dieciséis días. Que quede claro: en el texto arltiano el desarrollo temporal no posee este orden; quiero decir, *no* responde a un desarrollo cronológico (con esto niego definitivamente la concepción horizontal de tiempo sin retrocesos ni adelantos señalada por Borrello), a causa de las constantes oscilaciones que ya señalé anteriormente. Si en mi texto se lo presenta de esta manera es porque responde a una reconstrucción de lectura, cuya finalidad es mostrar el ‘palimpsesto’ sobre el cual operan – una y otra vez – los movimientos que cooperan en la configuración de la peculiar temporalidad de *Los siete locos*. Tan peculiar que nada tiene en común con ese modelo tradicional del relato decimonónico mencionado – una vez más – por Borrello. Esto por el derecho. Y por el revés, el objetivo del presente ordenamiento pone de manifiesto un sistema de relaciones, de vínculos (por ejemplo, entre los tres días mencionados por el narrador y los dieciséis delatados por la narración) en el que se hace evidente una manera de ligar informaciones temporales de índole diversa. Modo inédito de ordenar y producir significaciones que está estrechamente vinculado o que refleja la categoría descriptiva de nuestro texto a nivel general. En este sentido, es lícito sospechar que la estructura de la temporalidad grotesca probablemente le sirvió a Roberto como principio ordenador del relato. Quiero decir: como esquema para la estructura del texto.

CODA

Por lo que concierne a *Los lanzallamas*, cabe señalar que retoma el argumento pocos minutos después de la partida de Erdosain y la llegada de Hipólita a casa del Astrólogo. A partir de allí, la novela se organiza en torno a lo sucedido en pocos días: desde el viernes 20 de agosto hasta la madrugada del sábado de la semana siguiente, 28 del mismo mes. Aquí, a diferencia de lo que sucede en *Los siete locos*, los capítulos llevan títulos que usan los días de la semana durante los que se suceden los hechos narrados. Por ejemplo, el título del primer capítulo es “Tarde y noche del día viernes” (287), mientras que el del último es “Día viernes” (531). Aquí no se nos proporciona inicialmente un dato (digo, una referencia temporal como esos tres días apuntados por la instancia que avala y regula la modalidad de la información) que en el momento de una lectura atenta se desbarata; o sea, una información temporal que demuestra ser dos cosas al mismo tiempo. Dicho de otro modo: a pesar de que la cronología en algunos puntos resulta un tanto confusa, las oscilaciones temporales propias de la supuesta primera parte (tres días / dieciséis días), *aquí no se dan*. Este hecho (que, siendo tal, puede corroborarse) confirma mi hipótesis de que en la materia contenida en *Los lanzallamas* existe cierta resistencia a conjugarse con la de *Los siete locos*. En aquel texto el sistema de relaciones de la supuesta primera parte pierde transcendencia. O, si se prefiere, *Los lanzallamas* encierra una ‘acción’ en la que se inscribe el signo de la *inversión* o del *rechazo*. A saber, determina una inversión categorial que me obliga a situarlo fuera de los límites de *Los siete locos*, porque la representación del motivo grotesco se diluye y esto se verifica también a nivel

temporal; ya que su desarrollo responde más a una organización lineal y progresiva que oscilante, a pesar de que a nivel micronarrativo cierta oscilación sigue manifestándose de vez en cuando.

LA “MULA” Y SUS OPERACIONES: PARTE DE UNA ACTIVIDAD DISCURSIVA MÚLTIPLE

¿Qué ves?, ¿qué ves cuando me ves? / Cuando la mentira es la verdad / la prensa de Dios lleva poster central / el bien y el mal definen por penal / fía la “chapita” porrón en palomar / cruzando la vía pa poderla pasar // ¿Qué ves?, ¿qué ves cuando me ves? / *La mentira es la última verdad.*

Divididos

“–Pero eso es monstruoso en sí. Eso no puede ser” (144). ¿Qué es lo que no puede ser? Y, sobre todo, ¿quién lo dice? Con estas palabras, Barsut le contesta al Astrólogo después de que el otro le explicite sus planes societarios y sus teorías, mientras Erdosain participa en la escena casi sin intervenir. Pero Lezin rebate: “–¿Por qué? Yo sé que no puede ser, pero hay que proceder *como si* fuera factible” (“El discurso del Astrólogo”, *ibid.*). Por el derecho, ese ‘como si’ abre un espacio utópico en la ficción; y, por el revés, constituye el postulado principal de lo que el lunfardo llama “mula” (y entrecomillo a lo Arlt). Quiero decir: la mentira, el engaño. O, para citar de memoria algo que encontraremos más adelante, ese ‘como si’ hace eco a: *hay que dar a lo falso la consistencia de lo cierto.*

Anuncié, hace algunas páginas, que el otro factor decisivo que confirma la autonomía e independencia de *Los siete locos* es el uso peculiar que en nuestro texto se hace de la impostura. Ésta lo transita determinando la existencia de un conocimiento parcial o provisorio debido a la mistificación y a la duplicidad de la información. En *Los siete locos*, por medio del engaño y la trampa, se miente en algo con la verdad y en lo esencial se miente a secas. Quien promueve la mentira es sobre todo el Astrólogo – “el *deus ex machina* de misteriosas operaciones” (Rivera 1986: 53) –, quien no hace sino engañar a los demás, pero la fomentan también otros personajes, como el Mayor y el Buscador de Oro. Según señala Rivera – quien parafrasea diversas intervenciones de Alberto Lezin –:

Desde su óptica, el Astrólogo sustituye una “mentira insignificante” por una mentira “elocuente, enorme, trascendental”. Los grandes “reorganizadores” de la Humanidad, en el fondo, se han comportado como simples “estafadores”, y en ese sentido el Astrólogo no es una excepción: los medios que emplea para “engañar” a los “locoides” y para seducir a las grandes masas están “al alcance de cualquier charlatán” (*ibid.*: 55).

La mentira, entonces, constituye una de las piezas fundamentales para la ‘realización’ de los proyectos societarios cifrados por el segundo protagonista, pero es también una instancia generadora de los discursos de los personajes mencionados. O, si se prefiere, se transforma en un motor privilegiado de la narración. Un ejemplo elocuente podemos rastrearlo en un diálogo entre Erdosain y el Buscador. Luego de la reunión de la Sociedad en Temperley, los dos personajes emprenden un paseo y hablan de los yacimientos de oro (cuya existencia el Buscador había garantizado: verdad), para terminar discutiendo acerca del Astrólogo y las operaciones de la mentira: “los pesados signos de misterio que rodean a la mayoría de sus manipulaciones” (*ibid.*: 52). Dicho esto, concedo la voz a los dos personajes en cuestión y los dejo hablar de las maravillas – hartos aparentes –, cuya existencia el Buscador *había avalado* durante la reunión de la logia:

Erdosain interrumpió [...] con esta pregunta:
–¿Así que Vd. encontró el oro, no?... el oro...
–Supongo que no creará en esa novela de los «placeres».
–¿Cómo novela? ¿Así que el oro...?
–Existe, claro que existe... pero hay que encontrarlo.
[...]

–Vea, hermano... yo hablé con Vd. porque el Astrólogo me dijo que podía hacerlo.
 –Sí, pero yo creía...
 –¿Qué?
 –Que entre *tantas mentiras*, ésa sería *una de las pocas verdades*.
 –En el fondo *es verdad*. El oro existe... hay que encontrarlo, nada más. Vd. debía (*sic*) alegrarse de que todo se esté organizando para ir a buscarlo. ¿O cree que esos animales se moverían si no fueran *empujados por las mentiras extraordinarias*? ¡Ah! cuánto he pensado. [...] El Astrólogo] le da a lo *falso la consistencia de lo cierto*; [...] El Astrólogo con sus *falsedades*, *nos parece* un hombre extraordinario, y *no lo es... y lo es* (“El buscador de oro”, 174).

El despliegue de la mentira – con sus múltiples oscilaciones entre la duda, la sospecha y el entusiasmo – es increíble, sobre todo porque seduce y atrae (Erdosain al Buscador le había creído). Y el Astrólogo: *lo es, no lo es*. Este último subrayado, acaso, le recordará al lector otra oscilación, perteneciente a la entrada anterior, bastante tajante y esencial para toda mi discusión: “Die groteske Welt ist unsere Welt – und ist es nicht” (Kayser 2004: 38). Tal como el mundo grotesco *es y no es el nuestro* (cifra de nuestra categoría), también el mayor impulsor de la mentira *es y no es* un hombre extraordinario. En este sentido, *lo es y no lo es* constituye la clave explicativa de la postura del Astrólogo y del uso que en *Los siete locos* se hace de la mentira. Ésta invade el saber volviéndolo parcial y la verdad volviéndola incierta. Con estas operaciones, el Astrólogo sacude a los integrantes de la Sociedad secreta, a pesar de mantenerlos en una constante hesitación acerca de su propio saber. Ningún personaje está seguro de si lo que sabe es verdad o “si es todo cuanto puede conocerse sobre el asunto en cuestión” (Zubieta 1987: 78). Y detrás de ellos el lector, ya que se encuentra frente a un proyecto narrativo que se basa en una ambigüedad seductora: me siento atraído, pero no lo creo totalmente. El Astrólogo les proporciona a los demás los conocimientos que él quiere y que a él le convienen. De esta manera, los discursos de los personajes mencionados adquieren un matiz farsesco porque sostienen algo que al ser negado pronto pierde vigencia¹⁴⁷. Estas continuas afirmaciones y negaciones que se acumulan y sobreponen, deforman el sentido de dichos discursos. En el lector y en el personaje – como es el caso de Erdosain en el diálogo extractado – surge la perplejidad acerca de lo dicho, ya que se transita de la evidencia al engaño una y otra vez: *se da a lo falso la consistencia de lo cierto*. Pero ¿cómo se distingue lo uno de lo otro? De inmediato: nos encontramos frente a enunciados declarativos que engendran una semántica polivalente. Esto es: admiten al mismo tiempo dos valores de verdad, verdadero y falso. Entonces, simultaneidad y mezcla de mentira y verdad accionan el engranaje grotesco a nivel discursivo. O, si se prefiere, la interrelación de mentira y verdad (cuyos ejes correlativos son apariencia / esencia) constituye la norma general que preside el texto bajo este punto de mira. Es más: el engaño constituye la materia ficcional, el material compositivo de *Los siete locos*. Es él que gobierna las relaciones de los personajes entre sí. Engaño, fingimiento y ambigüedad desempeñan un papel decisivo para la activación del mecanismo grotesco del texto bajo este perfil. En definitiva, el engaño hace de todo lo que se dice sentidos complementarios y a la vez excluyentes (tal como veremos también más adelante, cuando hable de la actividad discursiva del segundo protagonista). Por ejemplo: Erdosain, junto con el Astrólogo, cree engañar a Barsut para matarlo, quien a su vez, por medio de una treta armada por el mismo Lezin, engaña a Remo. En este sentido, para ampliar la información contenida en la nota 147, no puedo sino repetir las apreciaciones de Claudia Gilman (quien tilda de “sospechoso” *Los siete locos*):

El episodio del Mayor (incluido precisamente en [...] “La Farsa”) produce este efecto de la *inestabilidad de lo verdadero*. La condición auténtica de militar se presenta como una comedia que acaba siendo verdadera, si es que acaba en algo, pues la aclaración del enigma hace más por agregar que por eliminar confusión

¹⁴⁷ No casualmente uno de los fragmentos en los que se cuenta una reunión de la Sociedad secreta se titula “La farsa” (157). Después de 1936, año de publicación de la colección de cuentos *El criador de gorilas*, Roberto empezó a dedicarse al teatro. Aquí también, en más de una ocasión, tilda sus piezas de ‘farsas’. Se trata de representaciones ‘carnavalescas’, caracterizadas por la mezcla de motivos diferentes, en las que se presentan elementos caricaturescos entreverados con asuntos de carácter realista. Y dos: en dichas dramaturgias el límite entre realidad y sueño, entre rasgos cómicos y trágicos, está borroneado.

(“Nota del comentador: Más tarde se comprobó que el Mayor no era un jefe apócrifo sino auténtico y que mintió al decir que estaba representando una comedia”). En el sistema que resulta, P y no P *son posibles, sin identidad y sin tercero excluido* (1993: 88).

Esto es precisamente lo que llamo semántica polivalente porque se admiten siempre (al mismo tiempo) dos valores de verdad. Y éstos, además, son intercambiables, tal como la fruta y el rostro en el caso de *L'autunno* de Arcimboldo; o, para limitarme a *Los siete locos*, como Barsut y Erdosain (que nos proporcionan un ejemplo correlativo a lo expuesto hasta aquí). Me refiero a lo que sucede en “La bofetada” a raíz de lo que había acontecido en “El humillado”. Me explico: en este último fragmento, se sabe, Elsa abandona a Remo y posteriormente Barsut lo abofetea porque *es el mismo Gregorio* quien después de la fuga de Elsa se siente “cornudo y apaleado” (83). Claro está que Barsut cumple la función de doble de Erdosain¹⁴⁸. Éste un poco más adelante remarca: “¿Pero yo seré el que soy? ¿O seré otro? [...] Esto es lo que me pasa. *Igual que a él*. [...] ¡Pero qué formidable! ¡Resulta ahora al final de cuentas que el cornudo y apaleado es él y no yo! ¡Yo!... ¡Realmente la vida es una *bufonada*! Y sin embargo, *hay algo serio*” (“«Ser» a través de un crimen”, 85). Una bufonada / algo serio: sí y no, tal como Gwynpaline, *L'homme qui rit* (1869) de Hugo, muchacho condenado a reír toda la vida, y no por mero placer sino a causa de su rostro desfigurado. Todo esto, en *Los siete locos*. Y en su continuación, pregunto.

De entrada: ya vimos con Erdosain que allí las cosas se ponen calientes. La articulación que he desarrollado hasta aquí en *Los lanzallamas* declina. En este texto la mentira ya no opera sobre la verdad y, por lo tanto, no puede volverla incierta. Tampoco actúa sobre el saber, entonces no puede parcializarlo. Se decreta, así y nuevamente, la existencia de una situación extrema, unívoca. La mentira se propala despojada de la verdad y tentacularmente incluye a los propios integrantes de la Sociedad secreta. Al volverse *todo* engañoso, falaz, sobreviene la desintegración del mundo intermedio, vacilante, brindado por lo grotesco. Esto sucede porque se privilegia un solo elemento, como si *L'autunno* se ‘frutizara’ negando la presencia del perfil humano o, viceversa, si éste se ‘humanizara’ negando la presencia de la fruta. En *Los lanzallamas* el imperio de la mentira *tout court* señala la emergencia de la cesura que lo separa de *Los siete locos*. Se necesitan pruebas. Valga un ejemplo aclarador, entonces. En los *locos*, el Astrólogo nos convence, tanto al lector como a los personajes, de poseer los rasgos distintivos del superhombre nietzscheano (no cree lo que hace creer a los demás), de ser un ‘mago’, aunque nos deja un margen de incertidumbre porque se mantiene vigente otra opción; quiero decir, que se trate de un simple chantajista. En este sentido, no puedo sino estar de acuerdo con la opinión de Rivera, quien afirma que el lector (y, correlativamente, los personajes que entretejen una relación con el Astrólogo: añadiría):

se debatirá, al cabo, frente a la alternativa de suponer un *sentido segundo* a las acciones del Astrólogo, destituido, en esta hipótesis, de la suntuosa categoría de taumaturgo mesiánico a la de vulgar estafador, que aprovecha la ingenuidad “seducida” de los “locos” [...].

La novela en su conjunto, estará atravesada por un aura de mistificación y duplicidad que sólo garantizará “conocimientos” parciales y a lo sumo provisorios (1986: 36).

Todo esto es tan cierto que en un fragmento citado anteriormente el Buscador, hablando de Lezin, dice: “*nos parece un hombre extraordinario*”. Este ‘nos parece’ es producto de una trampa de sospechas y conocimientos. O, si se prefiere, de la acción de la mentira sobre la verdad. Lo que expresa es una ambigüedad que no permite (ni a los personajes ni al lector) decidir acerca de la naturaleza expresada por ese ‘quizás’ subyacente. El verdadero sentido de los actos del Astrólogo y también su estatuto en tanto personaje configuran un interrogante de difícil solución. ¿Taumaturgo o chantajista? Y sí: las dos cosas al mismo tiempo, con la oscilación por andadura. Esto por el derecho. Y, por el revés, ese ‘nos parece’ es una expresión lingüística que señala la actitud del

¹⁴⁸ En cuanto a la figura de Barsut como doble, es Remo quien lo reconoce así. De hecho, el narrador señala que: “Erdosain lo sentía en sus inmediaciones no como a un hombre, sino precisamente como a un *doble*, un espectro de nariz huesuda y cabello de bronce *que de pronto se había convertido en un pedazo de su conciencia*” (“La bofetada”, 79).

locutor con relación al contenido proposicional de su enunciado. Quiero decir que la expresión delata un conocimiento limitado, propio de lo que se da en llamar discurso modalizante o modalización (Genette 1976: 245-258). Se trata de un elemento que modifica la relación entre el sujeto de la enunciación y su enunciado. En términos más explícitos, indica la incertidumbre del sujeto de la enunciación acerca de la verdad de lo que enuncia. En *Los lanzallamas*, en cambio, al revelar su castración a Hipólita (“El hombre neutro”, 300) – y correlativamente al lector –, el Astrólogo evidencia el alcance de su mentira inicial, que es también su verdad en tanto personaje. (O, si se quiere, el alcance de esa superhombría fomentada en *Los siete locos*). Lezin no puede poseer a la Coja, a causa de su condición de castrado y a pesar de que formen pareja, no serán más que meros cómplices de un engaño total. De una gran mistificación – estamos ya en *Los lanzallamas* –, puesta en marcha por el segundo protagonista y cuyos objetivos orillan menos el mesianismo que la truhanería. La duplicidad de los planes del Astrólogo se desploma, los rodeos de dudas y sospechas acerca de sus teorías y proyectos se licuan, y la mentira, tal como un Riachuelo engrosado y nauseabundo, inunda todo. La revolución tan magnificada en la supuesta primera parte, en esta, nuevamente supuesta, segunda, termina en la fuga y desaparición del Astrólogo con Hipólita. Los seductores planes redentoristas tampoco son llevados a cabo. En este sentido, entonces, si por el derecho (en *Los siete locos*) la mentira conlleva la duda de la existencia, por el revés (en *Los lanzallamas*), comporta la certeza de la misma. Todo esto mirando las cosas con alguna distancia. Más adelante observaré de más cerca y entonces veremos también cómo, en *Los lanzallamas*, se pone en entredicho el papel de ‘conductor’ del Astrólogo; sobre todo a manos del Abogado, quien oblitera la obediencia al ‘gran jefe’ y la creencia en sus teorías y proyectos.

El segundo protagonista acompaña su uso peculiar de la mentira con una actividad discursiva múltiple, aparentemente caótica y desordenada, relativa al proyecto de una Sociedad conspirativa. Ésta incluye también el plan de una colonia revolucionaria y una ideología audaz, ya se sabe. Por medio de las prácticas propuestas en la logia, su organizador pretende llevar a cabo una revolución social y fundar una nueva sociedad. Ahora bien, su práctica discursiva articula discursos diferentes, *fragmentarios* y diseminados en distintos lugares del texto, cuyo ‘principio unificador’ único es el propio personaje del Astrólogo. Pero antes de seguir, una digresión: ya dije que la actividad discursiva del Astrólogo tiene, básicamente, sus ramificaciones o apéndices en los discursos del Mayor y del Buscador de Oro; para no pecar de imprecisión, no quiero soslayar que otro posible apéndice podría ser el exegeta de la *Biblia*, quien con su relato desarrolla la vertiente ‘mística’:

Es él [...] quien refuerza – comportándose en este sentido como *vicario* del Astrólogo – una de las características zonas de entrecruzamiento y colusión “ideológica” de la novela: esa ambigua “doctrina de salvación” por la marginalidad que amalgama la Salvación Eterna [...] con la utopía redentorista de la Revolución Social [...]. Y esta colusión [...] *duplica* [...] ciertos discursos ambivalentes del Astrólogo y del propio Erdosain. Aquellos, por ejemplo, en el que el Astrólogo se declara “manager de locos” y afirma que utilizará la fuerza “revolucionaria” de los “literatos de mostrador, inventores de barrio, profetas de parroquia, políticos de café y filósofos de centros recreativos”, o reconoce que le agrada el contacto con “ladrones, macrós, asesinos, locos y prostitutas”, o que Erdosain representa para él a la “humanidad que sufre, soñando con el cuerpo hundido hasta los sobacos en el barro” (Rivera 1986: 51).

Siendo el relato de Ergueta una ‘duplicación’ del discurso del Astrólogo y dado que privilegia sobre todo el aspecto ‘místico’, aquí no se será tomado en consideración. Después de esta mención vuelvo a esa actividad discursiva fragmentada. Cabe señalar que – a pesar de su fraccionamiento – puede ser considerada como un único discurso porque sus partes comparten distintivos comunes. Nos encontramos frente a una práctica deliberadamente *ambigua, contradictoria e incoherente*, máxime desde el punto de vista ideológico. Adjetivos, estos tres últimos, que refiero a la globalidad de dicha actividad, no a sus ‘microunidades’, o sea, no a los fragmentos aislados que la componen. De hecho, estos sí tienen coherencia interna. Nuevamente, la tapa de este libro como figura ordenadora del pensamiento: cada elemento vegetal de *L'autunno* posee su propia coherencia interna porque – pese a la tautología – es una fruta. Quiero decir: para representar esos vegetales

Arcimboldo no apela a ingredientes de otra índole, cosa que en cambio sí hace para el perfil que esos mismos vegetales componen. Pero si enfoco ese amontonamiento de hortalizas desde el conjunto, desde el perfil humano, entonces resulta evidente que globalmente se está haciendo alarde de cierta incoherencia. O, si se prefiere, se apela a una coherencia de otro tipo. Si a partir de lo dicho trato de mirar *Los siete locos*, se me antoja paradigmático el discurso del Mayor (que aquí anticipo para citarlo ampliamente más adelante): su proclama de instaurar una dictadura – y, por ende, destituir a un gobierno democrático – es totalmente coherente. Coherencia que se deshace, o se replantea, al añadir a esa ‘microunidad’ un elemento que el es ajeno: la mención de un “aspecto completamente comunista” (“La farsa”, 161-162). Es por esta razón que la configuración total del discurso del Astrólogo (junto con los de sus apéndices) – haciendo hincapié en una acumulación turbulenta de ideologemas diversos que al juntarse provocan estridencias – no nos proporciona ninguna claridad ideológica inmediata. Ni, mucho menos, un objetivo político definido, porque lo que hace es poner en relación (donde ésta es más bien una puesta en colisión) ingredientes que se repelen. Es así que sus consignas aparecen ‘vacías’ porque no tienen ningún trasfondo social auténtico. Tal como señala Renaud:

– si nos situamos dentro de una perspectiva ideológica –, para que sea ejemplar el personaje del Astrólogo, para que pueda servir eficazmente de contrafigura política, para que el “mensaje” sea asequible y debidamente entendido por un vasto público popular, la ficción tendría que cumplir con algunos requisitos mínimos pero imprescindibles: homogeneidad y coherencia (2000b: 706-707).

Requisitos que – *globalmente*: quede claro – no posee en absoluto. En efecto, lo más llamativo de dicho discurso es la mezcla estridente de ingredientes fascistas, comunistas y místicos, aunque, tal como observa Lindstrom: “La naturaleza ilógica y desapareja de la exposición es más perturbadora en un discurso que pretende guiar un movimiento político que en unas meras divagaciones místicas” (1981: 365). Ingredientes diversos, ya que se cruza un discurso ‘mussoliniano’, salpicado por elementos nietzschianos, con otro ‘leninista’, mientras que el Astrólogo se dice primero bolchevique, luego fascista o militarista, más tarde católico y así “confunde [...] con un *alegre desparpajo ideologías de signo opuesto*. Fascismo y marxismo, Mussolini y Lenin le merecen aparentemente *la misma* admiración. De Hitler, cuyo nombre también es mencionado, una sola vez, sin embargo, no opina nada por lo visto” (ibid.: 707)¹⁴⁹. Si bien en la entrada anterior me referí a este mismo tema¹⁵⁰, aquí – de manera correlativa – lo retomo en tanto factor que en *Los siete locos* satisface la condición de existencia de lo grotesco, mientras que en *Los lanzallamas* la rechaza.

Frente a la actividad discursiva del Astrólogo una porción de la crítica especializada ha optado por ver en la novelística robertiana entre 1929 y 1931 una *anticipación casi profética*, cuya emergencia tendría el cariz de una premonición política. Escribo esto y me acuerdo de las siguientes palabras:

poder visionario o premonitorio de su literatura (Corral 2000: 624).

me inclino a seguir considerando el preanuncio golpista del texto arltiano como una increíble *trouvaille* de las antenas que Arlt indudablemente poseía para captar lo que los demás se empeñaban en no percibir (Amícola 2000: 681).

¹⁴⁹ Entre otros críticos, la ya mencionada Lindstrom corrobora la tesis de la *mezcla incongruente* (1981: 357-373). Por otra parte, no quiero dejar de señalar que la noción de sociedad como aglutinado de masas amorfas regidas por instituciones falaces conduce a la exacerbación de un individualismo (por parte del Astrólogo) que, a pesar de tener puntos de contacto con el anarquismo, carece de cualquier preocupación por el orden colectivo. De aquí que, a menudo, se defina en un radicalismo tendiente a soluciones contundentes (como la de la ‘expropiación’ del dinero de Barsut), ‘alocadas’ o simplistas, libradas a las prácticas discursivas de un sujeto que, como vimos, se presenta como excepcional, pero que deja – al lector y a los demás personajes – con un amplio margen de incertidumbre.

¹⁵⁰ El del núcleo ideológico de la Sociedad secreta en tanto conjunto de restos y despojos de ideologemas diversos, enfocado desde la perspectiva de las sensaciones psíquicas que su configuración despierta en el lector.

Arlt con antenas... Satélite o mago, cabe concluir. *Anticipación casi profética* supuestamente ratificada, según los críticos, por esas palabras del Mayor referentes al descontento de los militares argentinos. Valga un extracto:

–Señores, yo les hablaré con palabras bien pesadas. Si no, no estaría aquí. Ocurre lo siguiente: Nuestro ejército está minado de oficiales descontentos. No vale la pena de enumerar (*sic*) los motivos, ni a Vds. les interesarán. Las ideas de «dictadura» y los acontecimientos políticos militares de estos últimos tiempos [...] han hecho pensar en muchos de mis camaradas que nuestro país podría ser también terreno próspero para una dictadura. [...]

–Me alegro de que mis palabras interesen. Hay muchos jóvenes oficiales que piensan como yo. Hasta contamos con algunos generales nuevos... Lo que conviene, y *no se asombren* de lo que les voy a decir, *es darle a la sociedad un aspecto completamente comunista* (“La farsa”, 160-162).

Esta cita habla abiertamente del descontento de una parte del ejército y de una eventual dictadura. Esto es, del proyecto de un posible (en el sentido de ejecutable y verosímil) golpe de Estado y de un gobierno *de facto*. Por lo tanto, de un acto derechista al cual, inesperadamente, se le impone otro tipo de orden – referente a la Sociedad secreta, cuya organización se está discutiendo en el exclusivo círculo de Temperley –: el de un aspecto completamente comunista, tal como recita el discurso extractado. *Anticipación casi profética* que, una vez más, es avalada por esa famosa (en tanto retomada innumerables veces por la crítica arltiana) nota a pie de página que recita:

Nota del Autor.- Esta novela [por *Los siete locos*] fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso, en el mes de octubre de 1929. *Sería irrisorio entonces, creer que las manifestaciones del Mayor han sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de Septiembre de 1930*. Indudablemente, resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de Septiembre coincidan con tanta exactitud con aquéllas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos sucesos acaecidos después del 6 de Septiembre (ibid.: 161)¹⁵¹.

Dicho esto, rebobino: la alocución del Mayor constituye la formulación de una denuncia bastante evidente de los riesgos y posibles amenazas a los que los argentinos pronto se expondrían (subrayo: *Los siete locos* se publica en 1929). En todo caso, según esa porción de la crítica – a pesar de las *evidentes* referencias al comunismo y de otras a los “soviets” (insinúo: reténgase este dato) –, Roberto con dicha alocución habría presentado el ascenso del militarismo en la Argentina. Habría intuido (con sus ‘antenas’) el futuro peligro engendrado por el primer golpe militar de la historia del país. Y para poner las cosas en foco, ya que la nota del autor lo registra: el del 6 de septiembre de 1930. En esta fecha acontece el manotazo de Uriburu José Félix, que provoca el derrumbamiento del gobierno constitucional. Con este golpe se asiste a un cambio ideológico: la decadencia del liberalismo y la ascensión de un nacionalismo de cuño más o menos reaccionario. Se ponen en entredicho las prácticas democráticas representativas y se impone un régimen autoritario de gobierno, basado en la organización corporativa. Momento histórico de alto impacto porque cierra definitivamente la llamada *belle époque* (instancia jubilosa), la era de las vacas gordas y de tirar la manteca al techo. O sea, la época de dorada bonanza (según la mitología histórica): la década del 20. Se interrumpe el proceso democrático perseguido por el radicalismo entre Yrigoyen, don Marcelo y nuevamente ‘el Peludo’, y se inaugura ese periodo que suele tacharse de “década infame”. Años de restauración conservadora en los que brota la semilla nacionalista en todas sus variantes. Década de la vergüenza, de la ruptura del orden legal, del fraude electoral sistemático – entre otras cosas –, que hace recular el país hacia atrás. Con esto no quiero decir que la Argentina sufra un retorno al siglo XIX o a los años de Julio A. Roca y Manuel Quintana¹⁵² – según cree Luna (1988: 333-342) –, sino que las clases medias se ven defraudadas de sus expectativas de supremacía perpetua. Entonces,

¹⁵¹ Nunca cayó en mis manos la primera versión de *Los siete locos*, pero me inclino a sospechar que esta nota fue agregada posteriormente, quiero decir, en la edición de 1931 que hizo la Editorial Claridad.

¹⁵² Roca tuvo una primera presidencia entre 1880 y 1886, y una segunda entre 1898 y 1904. En ambos casos concluye su mandato y después de la segunda presidencia lo sucede Quintana, que permanece en la presidencia entre 1904 y 1906, año en el que fallece.

dichas capas vuelven a ocupar “*el papel subordinado* que la generación de Sáenz Peña había previsto para ellas, eliminando su carácter de eje del sistema electoral que ellas mismas se habían adjudicado” (Rock 2001a: 265). Se restablece un sistema político organizado en torno del fraude institucionalizado, de los votantes sobornados o intimidados y de la violencia. Operaciones típicas de todos esos gobiernos que usurpan la función del electorado: “El «fraude patriótico» del período de Justo, entre 1932 y 1938, en que los conservadores manipularon las elecciones en forma tal de conservar la presidencia, fue en esencia un ornamento más sólido agregado al sistema de participación controlada y limitada que había inaugurado Sáenz Peña” (ibid.: 265-266). Al desaparecer Yrigoyen la política argentina empieza a seguir nuevos rumbos. Durante los años infames, la oligarquía reanuda el ejercicio de su política – represiva y paternalista (verticalista) –, y además se restaura una estrecha relación entre el poder económico y el control formal del Estado. Los conservadores – protegidos inicialmente por los militares y por el fraude electoral después – vuelven al poder y dirigen el destino nacional por más de diez años, hasta el segundo golpe militar, en junio de 1943 (a mano de Ramírez Pedro Pablo) que prepara el sucesivo ascenso de Perón, entre 1944 y 1946. En definitiva: el derrumbamiento del gobierno constitucional hace ingresar a la Argentina en un sistema cíclico. Quiero decir: se inaugura una serie de democracias débiles interrumpidas por frecuentes golpes militares que acompañan el país hasta 1983.

En la página anterior señalé, a manera de alusión, que una porción de la crítica (que ahora voy a revelar) negó, en el discurso del Astrólogo (y de sus apéndices), la coexistencia y la mezcla evidentes de ideologemas pertenecientes a ideologías de índole diversa. ¿Por qué? De inmediato: para vincular dicho discurso a *un solo sistema ideológico*. O, si se prefiere, con la finalidad de llevar a cabo una *adscripción unívoca* que es una manera de neutralizar dicho discurso, “poniéndolo bajo [un] exclusivo tutelaje que evita los riesgos de la confrontación, de la *polémica*, de la diseminación de un sentido y la súbita emergencia de otro que lo completará, limitará, criticará” (Zubieta 1987: 122). Donde esos ‘sentidos’ (desde ya: ideológicos) son fascismo y comunismo. No obstante esto, dentro de la perspectiva elegida por *Astrología y fascismo en la obra de Arlt* (el misterio se ha develado), el Astrólogo y su actividad discursiva (junto con los apéndices del caso) sería una figura deliberadamente paródica. ¿De qué? De ese autoritarismo que – por ese entonces: fines del 20, inicio del 30 – se encontraba en pleno ascenso en la Italia mussoliniana. Y para mostrar cómo Amícola adscribe el discurso del Astrólogo a *una* ideología y cómo lo encaja (inmoviliza) definitivamente en ella, alcanza este extracto:

El Astrólogo es un ideólogo en todo el sentido de la palabra. Un ideólogo como sólo pudo darse en la década del 20, heredero de Sorel en su admiración conjunta de Lenin y Mussolini, *pero decididamente imitador del segundo*. [...] El zigzagueo ideológico, [...] el uso de la mentira y el engaño para realizar una escalada de la explotación, la “Exploitation” – es decir, introducir en la cadena de un razonamiento juicios falsos típicamente irracionales – *lo acercan al “Duce”* (1994: 45-46).

Como si todo esto no bastara para forzar un texto que no tiene *ninguna claridad ideológica inmediata* y que no nos ofrece *ningún objetivo político claramente definido* (ya que baraja sistemas antitéticos, haciendo eco a la categoría descriptiva que lo organiza), el crítico perfila también un ‘ciclo de los personajes fascistas’. Y entonces, en el cuarto capítulo, aparece la serie de “Haffner, el fascista resentido”, “Hipólita, la fascista por cálculo”, “Erdosain, el fascista vacilante”, forzando, a decir verdad, su perspectiva y, además, con errores de comprensión textual¹⁵³. Valgan algunos ejemplos:

La figura del Buscador de Oro [...] muestra al fascista de la mejor escuela [...]. hace un culto del coraje y de la mentira, admira a Mussolini (ibid. 100-101).

¹⁵³ Con ‘errores’ me refiero, por ejemplo y entre otras cosas, a que Amícola sostiene que Barsut es el primo de Erdosain cuando es, en realidad, primo de Elsa. Y dos: añade – lo leeremos ahora en el cuerpo principal del texto – que el protagonista se enfrenta con Barsut (en el fragmento “El látigo”); desafío inexistente, ya que Erdosain se le acerca con un látigo que pronto arroja en una típica oscilación grotesca del tipo ‘te pego, ¿sí?, no, mejor no’.

Hipólita, que no tiene convicciones políticas expresas [¿cómo si los demás las tuviesen!], decide al fin de su periplo darle sentido a su vida tornándose la compañera de un hombre castrado que cree genial (ibid. 103).

Erdosain recorre en las dos novelas del ciclo un camino vacilante que culmina frente a Barsut encadenado en la caballeriza [...]. El enfrentamiento con Barsut es un punto culminante, en tanto representa *el momento máximo* de imitación por parte de Erdosain *de una actitud autoritaria*. Ella aparece con el atributo alegórico de un látigo que hace restallar frente a su primo [...]. Erdosain, *como muchos otros fascistas*, se halla en una gran inseguridad y confunde, en su oposición a la sociedad burguesa, los planos: es empujado al crimen y al suicidio como por un mandato irracional de fuerzas ocultas que lo obsesionan (ibid.: 105-109).

Citar más sería un despropósito, así que, frente a tamaño absurdo (que entresaco de un conjunto más amplio), para evitar la verbosidad, estimo pertinente retomar a Zubieta, quien sostiene con razón que: “Tal vez pocas veces se haya leído un trabajo tan ciego a las coexistencias de sentidos como éste” (1987: 123, n. 2). Dicho esto, insisto y luego avanzo: la actividad discursiva del segundo protagonista es indudablemente de tipo heterogéneo. Producto de la mezcla, acumulación y distorsión porque – para citar las palabras de quien la formula – acapara

los principios más opuestos. Como en una farmacia, tendremos las mentiras perfectas y diversas, rotuladas para las enfermedades más fantásticas del entendimiento y del alma (“El guiño”, 276);

No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar *una ensalada rusa que ni Dios la entienda*. Creo que no se me puede pedir más sinceridad en este momento. Ve a que ahora lo que yo pretendo hacer es un bloque donde se consoliden todas las posibles esperanzas humanas. Mi plan es dirigirnos con preferencia a los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes. Además, acogeremos a los que tienen un plan para reformar el universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallados [...], a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar... (“El Astrólogo”, 36-37).

Principios opuestos que determinan cierta confusión, máxime en el orden ideológico. Esta manera peculiar de organizar la actividad discursiva genera en el lector perplejidad acerca de su sentido. Porque, tal como ya lo indiqué, no nos proporciona ni claridad ideológica ni un objetivo político. O sea, lo que nos tiende es una circularidad. Esto se traduce en una imposibilidad en el orden de los hechos. Discurso indecible y plural, se transforma “en una propuesta subversiva, *reacia a cualquier esquema, tesis o jerarquía*. Propuesta desconcertante si se buscan certezas ideológicas o verdades absolutas en la obra de Arlt” (Corral 2000: 619). Esa perplejidad (que discutí en la entrada anterior) es propia de las configuraciones grotescas. Según reconoce Lindstrom, el discurso del Astrólogo, con su estructura anómala, “*frustra al lector* en busca de unidades reconocibles. El discurso así «loco» existe para obligarle al lector a que se enfrente plenamente con «the unknowable world», sin posibilidad de ubicar lo que, por formación tradicional del lector occidental, se busca tanto en el texto como en el mundo” (1981: 357).

Rebobinando hasta la última cita de *Los siete locos*: allí vemos reflejados otra vez los principios y efectos del grotesco, con los que la actividad discursiva en cuestión está estrechamente vinculada. En el contexto de este trabajo no haré más que señalar que esta forma específica de combinar discursos constituye un modo peculiar de producir significaciones que se diluye en *Los lanzallamas*¹⁵⁴. En este texto el Astrólogo abandona su rol discursivo específico. Lo que en *Los*

¹⁵⁴ Las razones que me inducen aquí a la simple mención sobran. Primeramente, porque si me dedicara a explicitar el funcionamiento del discurso del Astrólogo y de sus apéndices, saldría otro libro. En segundo lugar, porque ese conjetural estudio acerca de las consideraciones de dicho discurso, enfocado desde el punto de vista de lo grotesco, no añadiría gran cosa a la de por sí extensa bibliografía que existe sobre el argumento. Piénsese en los trabajos ya mencionados de Amícola (1994), quien dedica al tema su tesis doctoral, Zubieta (1987), quien le dedica todo el cuarto capítulo de su estudio – la mitad de su trabajo –, y los de Corral (1988, 1989, 1992), Flint (1976), González (1996), Matamoro (1993), Newman (1991), Rivera (1986), Rodríguez Pérsico (1993), Salama (1952), entre muchos otros. En todo caso, con la mención quiero indicar una posible pista a otros investigadores que, eventualmente, podrían interesarse en este aspecto.

siete locos era pletórico aquí se ramifica en esteros, configurando su actividad discursiva de otra manera, en el sentido de que su poder de irradiación pierde alcance. Y dos: en la supuesta segunda parte se corrompe también su papel de ‘conductor’ de la Sociedad secreta¹⁵⁵. Basta pensar en la distancia que media entre el encuentro del Astrólogo y el Abogado que se da en “El Abogado y el Astrólogo” (*Los lanzallamas*) y compararlo con el que se verifica entre estos dos personajes en “La farsa” (*Los siete locos*). En este último fragmento, que exhibe la puesta en escena de la primera reunión de la logia, el Abogado abandona de mala manera el ‘círculos de los jefes’, porque el supuesto superhombre lo invita a irse, a causa de una ‘insolencia’ del otro (el Abogado lo acusa de dictador). En el primer fragmento, en cambio, el Astrólogo trata de convencer al joven abogado de las maravillas y los beneficios que acarrea su Sociedad. Para lograrlo, acude a las estrategias de su discurso – amontona y baraja al azar ingredientes de índole diversa con el fin de entusiasmar y cautivar a su interlocutor: “Su objetivo es seducir, deslumbrar, aunque sus palabras suenen a «mentiras»” (Rivera 1986: 54) –, hasta que llega a la formulación de la ‘revolución’:

Pero no una revolución de opereta. La otra revolución que se compone de fusilamientos, violaciones de mujeres en las calles por las turbas enfurecidas, saqueos, hambre, terror. Una revolución con una silla eléctrica en cada esquina. El exterminio total, completo, absoluto de todos aquellos individuos que defendieron la casta capitalista (“El Abogado y el Astrólogo”, 385).

Frente a tanta insolencia el otro se siente aturdido – “Tengo la cabeza hecha un cencerro. Me parece que usted divaga en exceso” (ibid.: 384) –, en un comienzo; ultrajado, después, ante semejante desparpajo y promesa de violencia, totalmente enardecido

se puso de pie. Cuando giró sobre sus talones, el Astrólogo encontró a su visitante de pie, observándolo sombríamente.

–¿Qué le pasa?

Por toda contestación, el Abogado descargó en su cara una tremenda bofetada. La boca del castrado se abrió en absorción de aire. Tras este golpe, el visitante descargó un *cross de izquierda* a la mandíbula del endemoniado [...].

Los ojos del Astrólogo se dilataban progresivamente. Sus hombros estaban encogidos como los de una fiera dispuesta a dar el salto mortal, luego su cuerpo potente se enderezó, y tomando el sombrero del Abogado, le dijo:

–Váyase.

[...] sus labios se encogieron, chasqueó la lengua y antes de que el Astrólogo pudiera evitarlo, *recibió un salivazo en la mejilla* (ibid.: 386-387).

Golpes y escupitajo, en *Los lanzallamas*, sigo insistiendo. Otro acto extremo que no deja lugar a dudas acerca de la puesta en entredicho del papel del segundo protagonista (que ya no es tal), y que por ser *extremo* – como insinué anteriormente discutiendo acerca de lo trágico impulsado por Erdosain – no se puede ubicar en una categoría que no acoge sino actos intermedios, llevados a cabo por seres vacilantes. Accionar propio de *Los siete locos*, en donde el mismo personaje (me refiero al Abogado) concurre a un encuentro de la logia – podemos sospechar que estando ya al tanto de sus objetivos y de sus fines (él mismo se dice amigo de Haffner) –, luego acusa a su jefe máximo de fraguar una dictadura y cuando éste lo invita a irse con cierta apacibilidad, el otro desaparece. Típica oscilación grotesca entre un *j'accuse* y un *me retraigo*. Otro lugar de *Los lanzallamas* en donde se pone en tela de juicio el papel del Astrólogo lo encontramos en “Donde se comprueba que el hombre que vio a la partera no era trigo limpio”. Aquí, en el medio de un delirio

¹⁵⁵ En las líneas siguientes del cuerpo principal del texto veremos cómo mis apreciaciones niegan la siguiente opinión de Renaud (a mi entender sólo pertinente en el caso de *Los siete locos*): “El poder del Verbo, de la Fabulación [...] consigue suscitar en torno al Astrólogo una suerte de comunidad, de confortadora peña de compinches, enclave de relativa felicidad que prolonga el infantil Club de los Caballeros de la Media noche de *El juguete rabioso*. Gracias al Verbo humano, sustituto del ya desfalleciente Verbo sagrado, se restablece entre aquellos desvalidos de la Sociedad secreta un mínimo de comunicación, de convivencia, una manera de núcleo familiar” (2000b: 709). Principios que, si valen para los *locos*, son sistemáticamente obliterados para los *lanzallamas*, porque en su espacio textual todo lo fraguado en la supuesta primera parte es puesto en entredicho.

místico dirigido a Barsut y a Hipólita, el Astrólogo menciona una vez más la Sociedad secreta: “– Aunque todo en nosotros estuviera contra la sociedad secreta, debemos organizarla. Yo no insisto que deba de ser en ésta o en aquella forma, pero a toda costa hay que infiltrarla en la humanidad” (ibid.: 516). Al escucharlo Hipólita pone en entredicho sus disparates. Sin manifestar sus ideas a los demás personajes, pero sí al lector (ya que el narrador de manera omnisciente se interna en sus pensamientos), revela su duda acerca de un ‘conductor’ que ya sabemos postrado y se dice: “«Este hombre *no hace nada más* que charlar y charlar. Parece un moscardón bajo una campana de vidrio»” (ibid.: 514). El texto – antes de que Hipólita se muestre seducida por el “querido superhombre” – está apoyando la hipótesis de que el Astrólogo nunca llegará a realizar sus proyectos descabellados. Esos mismos que en *Los siete locos* – gracias a las operaciones de la mentira, que manipula tanto la percepción y el saber de los personajes como los del lector – tenían todavía un viso de realidad. Esto por el derecho. Y por el revés: en *Los lanzallamas* la actividad discursiva que Lezin emplaza en nuestro texto adquiere un matiz intimista, se ciñe al ámbito de lo privado y a algunos aspectos de su pasado. Asimismo, el Astrólogo descuida su rol de eje relacional con respecto a los demás personajes y opta por privilegiar su relación con Hipólita:

Ella se detuvo un instante frente a la *portezuela* de madera, iluminada por la *claridad azul* del amanecer. El Astrólogo la contemplaba con *inmenso amor*. Hipólita avanzó hacia él, y tomándole por los brazos, con sus *manecitas* enguantadas le dijo:

–Hasta mañana, *querido superhombre* –y *acercó la cabeza*. Él la besó con *dulzura* (ibid.: 522).

Melodramático. Con la Coja, el castrado se fugará hacia el final de la historia, dejando en ‘Pampa y la vía’, o sea, en una situación desamparada y límite, a los pocos compañeros que quedaron con vida. Vemos entonces cómo el hibridismo, la heterogeneidad y polifonía discursivas puestas en marcha en nuestro texto se transforman, en su supuesta continuación, en homogeneidad y ‘monofonía’. Tal como la centralidad de quien la fragua sufre un deslizamiento ostentoso hacia un lugar excéntrico.

Queda así explicado cómo la acción conjunta de los factores traídos a colación satisface en *Los siete locos* la condición de existencia de lo grotesco, mientras que en *Los lanzallamas* la misma es rechazada. Aquí se reduce la pluralidad, se trata de llegar (y de hecho se llega) a una situación estable. Se propone *una* solución. Se privilegian los cambios de perspectiva y la variación de la fuente de información, modificaciones que echan nueva luz sobre algunos acontecimientos ya relatados. E iluminándolos de manera diversa, se les hace alcanzar una *versión definitiva*. Pienso en un caso ejemplar: el relato de la relación entre Erdosain y Elsa que, en *Los lanzallamas*, el narrador organiza a partir del punto de mira de ésta última. De hecho, en una nota a pie de página contenida en “El poder de las tinieblas”, el Comentador o Comentarista (nombres intercambiables con los que se tilda al narrador) señala que para organizar su “crónica”¹⁵⁶ aprovechó una conversación que tuvo con Elsa: “por cuyo motivo he adoptado en esta parte de la crónica, el diálogo directo, que puede ilustrar mejor al lector, dándole la sensación directa de los acontecimientos, tal cual se desarrollaron” (ibid.: 420). En ese mismo fragmento descubrimos que ella, lejos de fugarse con Germán Belaúnde – tal como se nos había contado en “El humillado” (*Los siete locos*) – se refugia en el Convento de las Carmelitas. Allí asistimos al diálogo que mantiene con la monja Superiora (pero también, de manera simultánea, con el Comentador), durante el cual narra las vicisitudes de su relación con Erdosain. Y no por mera minuciosidad el narrador insiste, en otra nota, en que “el comentarista de esta historia ha creído conveniente reducirlo [el relato de Elsa] a los hechos esenciales, dándole solo (*sic*) en los episodios de importancia, *el carácter de diálogo*, entre los diversos personajes que intervinieron en el drama” (ibid.: 405), a causa de “la extensión del relato de Elsa Erdosain” (ibid.). Tan amplio, detallista y acumulativo – “Durante tres horas que duró su relato, permaneció la monja Superiora tiesa” (ibid.: 439) – porque trata de dar cuenta de la sarta de

¹⁵⁶ Se refiere a su relato llamándolo – justamente – *crónica* porque el ordenamiento que confiere a los sucesos de *Los lanzallamas* es de tipo cronológico.

perversidades que Erdosain le hizo padecer durante su vida de casados. Ahora bien, este cambio de foco determina una percepción otra de esa relación que en *Los siete locos* estaba narrada desde la perspectiva de Erdosain (y que le imprimía un giro sensacionalista). De esta manera, se la modifica, rectificándola. Quiero decir que no sólo se la configura de manera diversa, sino que al sumarse la versión de Elsa a la de su esposo se replantea la visión que el lector tenía de ella. Y dado que en la supuesta primera parte ese vínculo se explicita sólo bajo la perspectiva del protagonista, nos chocamos con estas apreciaciones:

[Erdosain a Elsa] –Vos has deshecho mi vida. Ahora sé por qué no te me entregabas, ¡y me has obligado a masturbarme! [...] Me has hecho un trapo de hombre (“Incoherencias”, 109).

[El Comentador] Más tarde, una distancia misteriosa la separó a Elsa de Erdosain. Se entregaba a él, pero con repugnancia, defraudada quién sabe en qué. Y él se arrodillaba a la cabecera de su cama, y le suplicaba que se le diera un instante, mas la mujer, con voz sorda de impaciencia, le respondía casi gritando:

–¡Déjame tranquila! ¿No ves que me das asco?

Refrenando un terror de catástrofe, Erdosain se hundía otra vez en su cama.

–No me acostaba, sino que permanecía sentado, casi apoyadas las espaldas en la almohada, mirando las tinieblas, pero me imaginaba que ella, compadecida de verme así, abandonado en la oscuridad, terminaría por apiadarse y decirme: «Bueno, vení si querés». Pero nunca, nunca, me dijo esas palabras (“Ingenuidad e idiotismo”, 112).

[Erdosain a una Hipólita hipotética] “–Allí iba yo [...]. –En busca de más angustia, de la afirmación de saberme perdido, y a pensar en mi esposa que sola en mi casa sufriría de haberse casado con un inútil como yo (“En la caverna”, 195-196).

Y, finalmente, en “El humillado” asistimos a la fuga de Elsa con su amante. La estrategia del narrador de ‘usar’ a Remo como dador primario (y único) de información impone una situación típicamente oscilante¹⁵⁷. Esto es: frente a los datos proporcionados por los fragmentos extractados (a los que se podrían agregar muchos más) no logramos saber si es el caso de ‘echarle toda la culpa’ a Elsa, a causa de su comportamiento para con su marido; o si deberíamos desconfiar de la versión de éste, dado que su conducta ‘singular’ (por su descalificación social, psicológica y moral) no inspira plena seguridad acerca de su manera de proceder. ¿Es Elsa la descolocada? ¿El monstruo infame que gratuitamente humilla al pobre Remo? ¿O es una información tergiversada (parcial, que pervierte el sentido de los hechos y engaña sobre su contenido) la que coopera en la configuración de dicha relación? De inmediato: ambas preguntas tienen vigencia, en el sentido de que nuestro texto no nos ofrece pistas como para optar por una de ellas. Nos encontramos, una vez más, frente a enunciados que engendran una semántica polivalente porque admiten al mismo tiempo dos valores de verdad: verdadero y falso. O, si se prefiere, abren fisuras e incertidumbres en el mundo narrado. Esa oscilación se oblitera en *Los lanzallamas*, donde esa misma relación adquiere un estatuto concluyente (es lo que más arriba tildé de ‘versión definitiva’): nos percatamos de que la desequilibrada no es Elsa sino su marido, de quien además nos dice “La conducta de mi esposo hacía tiempo era anormal” (“El poder de las tinieblas”, 420). Ese esposo que es, por otra parte, quien fragua su desequilibrio, empujándola a llevar a cabo los actos señalados por las citas anteriores. Así descubrimos una de las razones por la que Elsa no se le entrega sexualmente. En efecto, en un momento ella relata que una noche Erdosain empieza a contarle sus relaciones con una prostituta (Aurora Junco) – “Te prevengo que no nos acostamos, no. Nuestras relaciones son purísimas” (ibid.: 422) –, nada menos que porque se trata de un alma que hay que salvar. Y la salvación que Remo le propone a Elsa consiste en lo siguiente:

¹⁵⁷ Como se verá más adelante, cuando discuta el estatuto del Comentador (“*Flatus vocis*: ¿del Comentador o de la crítica?”), buena parte de la narración de *Los siete locos* se organiza a partir de los ‘ojos’ y del saber de Erdosain. Este punto de vista determina una perspectiva encubridora de ciertos detalles a causa de su parcialidad. Es así cómo se nos ofrece una sola dimensión de la ‘escena’, que es (paradójicamente, o no tanto) lo que determina una situación oscilante y, correlativamente, una semántica polivalente.

—Mira, la única forma de salvar esa alma sería sacarla de ese mundo en que se mueve. Si la dejamos allí, se va a perder. En cambio, si tú me dieras permiso, yo la traería aquí, ella te ayudaría a trabajar, y poco a poco... [...].

No transcurrieron muchos días sin que ocurriera lo inevitable. [...]

Una semana después de llegar a casa, ocurrió el hecho repugnante. Nos habíamos acostado. Era muy pasada la media noche. Yo me desperté bruscamente, como si me hubieran llamado. [...] Alargué el brazo y Remo no estaba en la cama. En el otro cuarto se escuchaban ciertos quejidos débiles. No sé cómo hice para dominarme. [...] Remo se levantaba temprano; esa mañana la prostituta también se levantó temprano. Yo me di cuenta que iban a reunirse en la cocina; [...] Salí descalza, escondiéndome tras el muro. Tuve la sensación de que se abrazaban; luego hablaron, y entre otras palabras, ella dijo:

—Tenés que elegir, Remo... Yo no puedo vivir así. Tengo el presentimiento que ella nos escuchó anoche. Es muy zorra esa mujer (ibid.: 424-431).

Con esta declaración nos percatamos, finalmente, del porqué de una relación sexual castrada. Lo que no podíamos explicarnos en *Los siete locos*, en *Los lanzallamas* adquiere un matiz concluyente. Con la información que tenemos ahora la oscilación explicitada más arriba se oblitera, porque la versión de Elsa contribuye a dar cuenta cabal de un rechazo que en nuestro texto tenía cariz de gratuito. En *Los lanzallamas* el ángulo de toma se abre y la dimensión (parcial) que la escena tenía en *Los siete locos* se completa. O, si se prefiere, en *Los lanzallamas* se opta por una solución, que se opone al abanico de opciones posibles tendidas en la supuesta primera parte. Es más, se aclara también la razón de la fuga, que tampoco lograba explicarse a ciencia cierta en los *locos*. En el mismo fragmento que estoy tratando, Elsa, refiriéndose a Remo, añade: “Quería hundirlo, humillarlo, tomarme la venganza de todas las indignaciones que cometiera y busqué *quién* tuviera el coraje de cobrar por mí, lo que él me había hecho sufrir” (ibid.: 439). En ese ‘quién’ podemos entrever, sin forzar el texto (en el sentido de sin sobreinterpretarlo), la figura del Capitán Belaúnde. Huelga decir que el expuesto no es el único caso que podemos encontrar, pero sí uno paradigmático, a mi juicio. Otro, si bien poco desarrollado, nos lo ofrece Jorge Rivera cuando – pensando en cómo se replantea en *Los lanzallamas* el “sentido de ciertas acciones de *Los siete locos*” referentes a la relación Erdosain-Barsut – nos dice:

Hasta la vuelta de tuerca de “Un alma al desnudo” [*Los lanzallamas*], Barsut, espejo de perversidad viscosa, es el *objeto* de una mirada que se ejercita libremente sobre él (la de Erdosain fascinado). A partir de allí, por el contrario, será el “comediante” [por Barsut] que *observa* y *analiza* compositivamente la conducta del otro. [...] En la escena de la bofetada, leída a la luz de “Un alma al desnudo”, la mirada de Barsut tendrá un espesor de conocimiento distinto: Barsut “comediante”, lejos de anonadarse o hundirse en el vértigo fascinador, premedita y analiza en Erdosain la composición del personaje “humillado”. Leída en el contexto de *Los siete locos* [...], la mirada se esfuma. Sólo existe en realidad el gesto revestido por todas las connotaciones viscosas que le atribuyen Erdosain (desde su personal narrativo) y el “Comentarista” (en tanto responsable de la estructuración de un cierto punto de vista notoriamente encubridor y fraudulento) (1986: 57-58. El subrayado es del autor).

Volviendo al ejemplo anterior. Es sabido que la ‘verdad’ puede expresarse como una *adecuatio rei ad intellectum*. Ahora bien, al modificarse ese intelecto – quiero decir, al llevarse a cabo un corrimiento de Remo a Elsa – se acarrea una alteración de la mirada y, correlativamente, de la percepción del objeto mirado. Todo esto, en conjunción con las situaciones extremas, anula en *Los lanzallamas* la condición de universo vacilante que alimenta nuestro texto. En este sentido, la supuesta segunda parte encierra una ‘acción’ en la que se inscribe el signo de la inversión. Del rechazo. Esto es: determina una inversión de categoría que obliga a situarlo fuera de los límites de *Los siete locos*, sellando así la emergencia de su autonomía e independencia. O, si se prefiere, *Los lanzallamas* rechaza el desafío de *Los siete locos*, que consiste en mantener de manera constante (a todo nivel) y coherente lo inacabado de su diseño.

De todo esto se desprende que una lectura formulada a partir de lo grotesco permite privilegiar las infracciones del segundo texto arltiano, su embriagador sentido de las posibilidades, la náusea y el vértigo que provoca lo indefinido. Y dos: también posibilita la percepción participativa de lo defectuoso porque no se trata de un objeto cerrado sino de un relato abierto que

exhibe leyes aparentemente parciales, deficientes e inciertas, un orden que se resiste al equilibrio, a la plenitud, a la falta de vacilación y a la clausura de *Los lanzallamas*: “texto vicario y amplificador” (Rivera 1986: 34). Lo que nuestro texto pretende es caminar de un ‘lugar’ a otro sin cesar, instaurar un recorrido voluble, problematizar, mostrar la posibilidad de un mundo otro, inseguro e imperfecto, plagado de lagunas, pero repleto de sorpresas.

LAS SORPRESAS: TEXTO RIZOMÁTICO, NOVELA FRAGMENTARIA, CUENTOS INTEGRADOS...
Y UNA LARGA DIGRESIÓN

Insinuación / Insinuaciones / Ademanos.

Con esta nueva sección entramos en el campo del desafío de las reglas y las distribuciones asignadas por la preceptiva clásica. Quiero decir, en el espacio del hibridismo genérico. En esta parte del trabajo lo que me propongo es discutir el ‘estatuto’ con el cual se suele identificar nuestro texto, principalmente. En este apartado irrumpen también la segunda hipótesis (segunda conjetura general que engloba una pléyade de hipótesis ‘menores’), que se basa en el cuestionamiento de un género: *Los siete locos* es y no es (vaya novedad) una novela. Esta polémica implica una larga digresión; esto es, una problematización de diversos tópicos emplazados por nuestro texto: una supuesta carencia o “acción congelada”; un paseo por la Buenos Aires de Roberto en compañía de Remo; un código funcional que es una práctica significativa *excelente* (me encargo de subrayar la palabra); ciertos ‘hipos’ de la crítica especializada. Un ronroneo, a esta altura. Un eco. Sea. Insinuaciones, me requieren que descifre. Después de estas palabras liminares, avanzo.

Tengo conciencia de que mencionar el género novela abre un abanico de posibilidades y de problemas, ya que se trata tal vez del género mixto, ‘impuro’ y ‘contaminado’ por excelencia. De hecho, puede definirse como ‘confluencia’ (o asimilación de elementos y técnicas) de otros géneros. Lo que constituye la novela en tanto género es su continua autosuperación, su ‘falta de limitación’, su carácter totalizante y – paradójicamente, o no tanto – su *a-genericidad*. Quiero decir: su estar siempre más allá del género, ya que los ingredientes que puede contener no le resultan estrictamente propios. O, para parafrasear a Bajtin – que encuentra sus modelos en Dostoievski y Rabelais, escritores cuyas obras tienen muchos elementos en común con la robertiana –, la novela es un género dialógico (en el sentido de que ofrece el testimonio de una pluralidad dialógica) en el que está presente una comunicación social a través de voces, registros, idiolectos y sociolectos diferentes. Es al crítico ruso que le debemos el fecundo concepto de heteroglosia en la novela – ésta no presenta un discurso único, sino que se caracteriza por una pluridiscursividad –, muy ligado al problema del punto de vista, que responde a una pluridiscursividad social¹⁵⁸. Y si desde la pluridiscursividad pienso en el carácter ‘absoluto’ del género en cuestión, me topo con un español de la generación del 98: Pío Baroja. Lo menciono porque Roberto, a través de lo grotesco, mucho tiene que ver con este escritor; pienso en una obra como *Paradox, Rey* (1906), perteneciente a la trilogía “La vida fantástica”. Baroja, en un texto programático de 1925, reflexiona sobre la novela y allí la define en estos términos: “es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación;

¹⁵⁸ Y como corolario posible: un fondo social amplio. Es sabido que la novela ha sido presentada como la moderna epopeya del mundo burgués. Pienso en Lukács y las obras se amontonan: *La novela histórica*, *Problemas del realismo*, *Prolegómenos a una estética marxista*, *Sociología de la literatura* y sobre todo su decisiva *Teoría de la novela*; o en Goldmann, quien – en *Para una sociología de la novela*, a partir de los planteos del crítico húngaro y desde una perspectiva sociológica – formula una homología entre la estructura de la novela y la economía burguesa. En definitiva, tal como en el epos, el individuo se sitúa sobre un fondo social amplio y el contexto (la ‘realidad’) que lo circunda – a causa de la emergencia del mundo mecanizado, sometido a lo utilitario – aparece como una totalidad degradada. Y es en ese entorno degradado que se aventura el protagonista moderno, ese ser que Lukács tilda de individuo problemático. Problemático porque no está seguro ni de los objetivos ni de los valores que quiere alcanzar, y porque ha sido arrojado a una realidad negativa de la que emerge a través de un proceso (doloroso: en términos generales) de autoconocimiento que le brinda una toma de conciencia (lleva a cabo una ‘maduración’: se educa), pero que puede conducir también al ensimismamiento del yo o al confinamiento en el recuerdo de su pasado.

lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico, *todo absolutamente*” (1987: 32). El último adverbio de lo extractado me obliga a trabar relaciones fuera del ámbito hispánico. Ya F. Schlegel se refería a la novela como la quintaesencia de toda la literatura, unión de poesía, filosofía y enciclopedia. La presentía como una utopía: la novela como un libro que era todos los libros, libro de libros o *libro absoluto* (Schlegel 1958: XVI, 123, n. 460). De hecho, es capaz de aceptarlo todo – puede acogerse a la prosa y al verso o a una fusión orgánica de ambas escrituras – y, en especial, deglutirlo todo (amontono libremente): elementos dramáticos, líricos, épicos, históricos, religiosos, psicológicos, políticos, filosóficos, fantásticos, gráficos, científicos, testimoniales y un largo etcétera. Ahora bien, ya que hay una gran diversidad de modelos y confluencia de géneros que la novela (re)presenta en tanto narración extensa, y que *incluso* una disquisición sintética nos alejaría mucho del camino trazado para este trabajo, no entraré en una problematización de dicho género¹⁵⁹. Lo que aquí me interesa es explicitar cuáles son las leyes de imbricación que permiten la configuración de *Los siete locos* y a partir de qué otro género narrativo se organiza en tanto novela. Entonces, mi objetivo es demostrar que, una vez más, a nivel genérico ahora, en los *locos* robertianos hay convivencia de elementos de índole diversa.

La segunda obra arltiana es un texto que se organiza bajo el principio de impugnación del género que, según la crítica especializada, lo posibilita: es una novela que se burla de su propio estatuto, ya que en ella se da una convivencia genérica. Lo que me propongo, en este sentido, es demostrar cómo se manifiesta lo grotesco a nivel genérico y cuáles son sus leyes de imbricación. Esto es, el tipo de engarce o enlace que posibilita su configuración. *Los siete locos* desafía el prestigio de la totalidad y de la obra cerrada. Vale decir: se configura a partir de *fragmentos*. Esta última palabra exige, desde luego, algunas aclaraciones. Pero antes de avanzar, insisto: *Los siete locos* presenta una subdivisión del material narrativo en ‘pedazos’ o, si se prefiere, en fracciones; organización propia de la novela ‘tradicional’ (o de la folletinesca), en la que el fragmento – que allí suele llamarse capítulo – funciona como elemento estructurador. Pero si esta articulación es cierta a nivel superficial en la obra robertiana, el último adjetivo entrecomillado (que uso como equivalente de ‘decimonónico’) se eclipsa al mirar el texto de más cerca. Ahora sí: la fragmentación y las estéticas a las que apela.

La estética de lo fragmentario – como la sistematización de lo grotesco – se formuló en el Romanticismo, pero ocupa un lugar destacado también en la posmodernidad (D’Angelo 1997; Lyotard 1981). Mientras que en el Romanticismo el fragmento remitía a una totalidad (pensada como caos, no como orden) de la cual había sido separado y de la que procedía su propio valor, los nuevos fragmentos (posmodernos) no conducen a nada, nacen rotos, aislados de cualquier otro mundo posible y más amplio. El fragmento posmoderno es un universo de por sí. Recuerda la música de John Cage, en la que después de una serie de sonidos se manifiesta un silencio tan largo que provoca sospechas acerca de la calidad del *compact disc* que estamos escuchando. Cuando apretamos *forward*, sin embargo, descubrimos que es la pausa la que *hace* la música. Desde el silencio, nos resulta difícil imaginar la emergencia de una nueva serie de sonidos y cuando ésta llega (si es que lo hace) es imposible, para quien escucha, relacionarla con la anterior (*vide* y escúchese Cage 2002). Esta precisión es necesaria porque, como veremos más adelante, la fragmentación de *Los siete locos* combina la del primer tipo y la del segundo: el fragmento remite a un mundo más amplio, pero describe también un mundo de por sí. Para ser tal vez más preciso, nuestro texto responde a un modelo de gestión rizomática: salta de una línea narrativa a otra, está

¹⁵⁹ Para entender la magnitud de la problemática implicada por el género novela remito a una obra (tan abarcativa como extensa) publicada hace poco en Italia con el muy poco sugerente título de *Il romanzo* (Moretti 2001-2003). La obra está dividida en cinco tomos e incluye, entre otras cosas, tanto colaboraciones teóricas como críticas, tanto estudios sobre problemáticas europeas, euroasiáticas y africanas, como latinoamericanas. Presenta también cruces entre literatura y otras artes, así como problemáticas intrínsecas del género en cuestión. Para otras informaciones, remito a Allot (1966), libro que recopila una serie de comentarios de escritores sobre diversos aspectos de su labor y a los estudios más especializados de Bourneuf-Oullet (1975) y Segre (1985).

transitado por una prosa intercambiable que ocupa categorías diversas (novela, cuento, ensayo) y no hace patente inmediatamente todas las estrategias de enlace que moviliza para relacionar sus partes. Hablo de rizoma porque *Los siete locos* se asemeja a ese libro que no “es una imagen del mundo y menos aun significante. No es una bella totalidad orgánica, no es tampoco una unidad de sentido”¹⁶⁰. En definitiva, el texto arltiano es un objeto que se construye con lo que desarticula. Paradójicamente, o no tanto, se ubica sin ubicarse en la frontera de los géneros – se asemeja o tiene algo que ver con el concepto de “relato limítrofe” formulado por Yurkievich (1984: 74-82) –, pone en tela de juicio los principios de la coherencia, lo unitario y se presenta bajo el perfil de una novela integrada por fragmentos autosuficientes y estéticamente autónomos. Por esta razón, frente a él la crítica ha mostrado señales de empecinamiento al intentar disminuir y dominar su subversividad. Disminución y dominación llevadas a cabo encajando, unívocamente, el texto en el género novela o tildando sus fragmentos de “capítulos” (Gnutzmann 1996: 133-134) y, en algunas ocasiones, de “subcapítulos” (Rivera 1986: 34). Todo esto como si *Los siete locos*, con su arquitectura aparente, con su traza falsamente ‘clásica’, se inscribiera en el marco de las novelas decimonónicas. De todos modos, no todos los críticos comparten este punto de mira. De hecho, mi hipótesis encuentra un sustento en una afirmación fugaz de Maryse Renaud. La crítica, refiriéndose a la “estridente modernidad” de la prosa de *Los siete locos* / *Los lanzallamas*, sostiene que ésta

no vacila en practicar la *mezcla de los géneros literarios* y los registros lingüísticos más dispares, que tan pronto acude a la parodia y la distorsión caricaturesca como a la imprecación patética. Pero si este modo de asedio a la novelística arltiana se justifica plenamente a nuestros ojos, requiere sin embargo algunas aclaraciones (2000b: 693).

El ‘modo de asedio’ al que apela lo extractado es la pista de lectura escogida: *el expresionismo*; por esta razón dije que la afirmación de la crítica sustenta mi hipótesis de manera fugaz. Dicha pista, señala la autora, requiere algunas aclaraciones, también solicitadas por mi propio ‘modo de asedio’. Procedo en este sentido.

Lo que se necesita es precisar la organización de *Los siete locos*. Ésta, a nivel de las grandes articulaciones, se presenta construida por una exasperada sucesión, mezcla y acumulación de fragmentos cuya configuración podría ser definida, metafóricamente, a través de la descripción de la mujer soñada por Erdosain. Sea:

Como quien saca de su cartera un dinero que es producto de *distintos esfuerzos*, Erdosain sacaba de las alcobas de la casa negra una *mujer fragmentaria y completa*, una *mujer compuesta por cien mujeres despedazadas* [...]. Porque ésta tenía *las rodillas de una muchacha* a quien el viento soslayaba la pollera mientras esperaba el ómnibus, y *los muslos* que recordaba haber visto en una postal pornográfica, y *la sonrisa triste y desvanecida* de una colegiala que hacía mucho tiempo había encontrado en un tranvía y *los ojos verdosos* de una modistilla con la pálida boca rodeada de granos (“La casa negra”, 115-116).

En esta configuración a la ‘Frankenstein’, cuya metáfora forma parte de una unidad evidentemente grotesca, se destacan tres calidades: la *mezcla* y la *acumulación* de elementos de índole diversa que – en el acto de ejercer varias acciones juntamente con vistas a pronunciar una ‘sola sentencia’ – promueven la existencia de un conjunto *fragmentario y completo*. Esto por el derecho. Y por el revés, la tercera calidad es la parataxis: la mezcla y acumulación de esas ‘pequeñas porciones’ de mujeres diversas se realiza por simple yuxtaposición; es decir, la ley que permite el enlace es la proximidad y su alianza estriba en lo heterogéneo. Elegí esta cita como metáfora de nuestro texto porque éste *parece* estar estructurado de la misma manera y porque lo extractado exhibe las huellas de la categoría estética que rige la existencia de *Los siete locos*. Como veremos, ésta se exhibe incluso a nivel genérico. Explicitaré ahora las leyes de enlace entre los fragmentos que se integran con vistas a armar la novela y de qué manera el funcionamiento de lo

¹⁶⁰ La palabra *rizoma* ha sido acuñada por Deleuze y Guattari (1975) en la introducción de *L’anti-Edipo* para nombrar aquellos textos en los que reina el nomadismo y el desorden de sus materiales y, más aún, aquéllos en donde desorden y nomadismo se configuran en sistema de la asistematicidad.

grotesco se manifiesta a nivel de la mecánica del texto: fragmentos estéticamente autónomos, que sin embargo logran integrarse desdibujando sus propias fronteras para componer una matriz genérica mayor. He aquí cómo se conjugan dos estéticas de lo fragmentario que son de índole diversa; quiero decir, cómo la estética romántica de lo fragmentario se conjuga con aquella posmoderna.

Decía que nuestro texto *parece* estar estructurado de la misma manera que la cita reproducida anteriormente. En una primera aproximación esto es cierto. Aparecen fragmentos de tipo diverso cuya regla de integración *aparente* es la yuxtaposición. Esta misma constatación empuja a Etchenique a afirmar que: “En todo el transcurso de *Los siete locos* se nota una *falta de planteamiento lógico*. Los sucesos se encadenan más que por un orden establecido por un *acaecer de hechos que parecen haber sido logrados, descubiertos, entrevistados al azar*” (1962: 47)¹⁶¹. En un primer acercamiento, el texto arltiano puede sugerir esta idea a causa de su alta fragmentación. Ésta – a pesar de que la cita no lo señale – deja entrever el concepto de fragmento posmoderno antes aludido: es de por sí un mundo en el que los sucesos se encadenan siguiendo un orden azaroso sin relación con los que otro fragmento semejante podría llegar a contener. En *Los siete locos* entre un fragmento y otro parece no haber solución de continuidad. Ésta existe, sin embargo, y es de tipo plural porque logra unir lo que (a)parece separado, garantizando una coherencia textual impecable en donde todo coincide a la perfección. Brevemente, lo que Etchenique ignora en *Los siete locos* es la coacción de una fragmentación de tipo romántico que opera por sobre la de tipo posmoderno. Como mostraré más adelante, a pesar de la aparente arbitrariedad de la composición, Arlt sigue un plan muy riguroso, guiado por una estructura, subyacente a la obra, que es posible tildar de grotesca.

Hasta ahora he hablado, con voluntaria falta de precisión, de *fragmentos autosuficientes*. Esta afirmación merece, desde luego, algunas aclaraciones. Es un hecho, y como tal se puede corroborar: cada uno de los fragmentos que integra nuestro texto se realiza en un único acto de narración, tiende a la concentración de eventos (esto es, supone una técnica de condensación sobre la acción básica del relato) y a crear cierto efecto único y singular (la “unidad de efecto” reclamada por Poe: 1985). Es decir, cada fragmento tiende a la eficacia e intensidad de síntesis o, si se prefiere, a construir un episodio que posee cierto grado de autonomía. Y dos (va una serie): por otra parte, se puede apreciar que todos los fragmentos poseen un título (sensacionalista, resabio acaso del paso de Roberto por el diario *Crítica*) que forma parte de la narración – primera palabra que anticipa, sintetiza, devela, y en algunos casos hasta contradice el fundamento del hecho narrado; una introducción; un verdadero nudo que concentra una peripecia particular (situación disyuntiva o conflicto) desarrollada hasta su clímax; un desenlace que suele acontecer en algún momento de *suspense* y que no resuelve la situación planteada. Si abro el ángulo de mira puedo añadir que dichos fragmentos comienzan en alguna parte del conflicto desarrollado. Este principio, que oculta buena parte del conflicto mismo, implica cierto grado de tensión que va aumentando a medida que la narración se acerca al final del fragmento. Allí, la situación planteada es dejada abierta o sugerida, pero de todos modos corona la tensión narrativa, interrumpiéndola en su clímax. Esta tensa andadura sirve para desplazar (postergar) el sentido y la resolución del hecho narrado; es decir, sirva para no plantear ninguna resolución. El conflicto queda suspendido. Esto por el derecho. Y por el revés: en cada fragmento se presenta un número reducido de personajes, un arco temporal restringido o económico¹⁶², una ‘acción’ simple o pocas ‘acciones’ concluidas¹⁶³, y una unidad de

¹⁶¹ Con esta afirmación vemos cómo, frente a un texto grotesco (si bien ignora la presencia de nuestra categoría), Etchenique comete el mismo error que Giorgio Vasari ante la ornamentaria grotesca, al suponerla falta de toda regla compositiva (*vide* Segunda entrada: “Un nuevo tipo de pintura y su difusión”). Y esto a pesar de que entre uno y otra transcurrieron cerca de cuatro siglos, estalló la revolución romántica y lo grotesco fue acuñado en tanto categoría.

¹⁶² Menos abarcador que el de la obra en su conjunto, aunque en algunos fragmentos (los relatos catárticos, cuyas peculiaridades explicitaré más adelante) se incide, en forma retrospectiva, sobre un lapso temporal amplio, debido a las elucubraciones psicológicas o los recuerdos del protagonista, o de otros personajes. No quiero dejar de señalar que el *recuerdo* en *Los siete locos* juega un papel fundamental. Tanto Erdosain como los demás personajes recuerdan y así recuperan su historia pasada (o una parte conspicua de ella), cuya función es explicar (por repetición o inversión) su

técnica y tono. Ahora sí es posible abandonar la falta de precisión y definir con exactitud lo que hasta ahora he llamado ‘fragmento’. Éste es una fracción dramática importante y decisiva que constituye una de las principales formas de relato: el cuento (Jolles 1972; Bonheim 1982; Moisés 1982; Pacheco / Barrera Linares 1993). Los ingredientes que en el fragmento aislado colaboran a definir su autonomía estética, en el acto de integrarse con aquellos contenidos en los demás fragmentos – más adelante veremos cómo se lleva a cabo la integración –, bosquejan una telaraña semántica mayor. Se resemantizan en el acto de integrar una red genérica más amplia y diversamente significativa: el texto en tanto novela. Al establecer una correlación que trasciende la parataxis de la cita anteriormente reproducida (aquella de la mujer soñada por Erdosain) y entrevista por Etchenique, los fragmentos operan una transformación que interviene en la modificación del género que los define. Al igual que en la novela picaresca – en donde se van juntando episodios aislados, cada uno de los cuales expone un trozo concluido de la historia – también los fragmentos de *Los siete locos* integran una totalidad como un mosaico, en donde cada uno se ilumina de manera diversa.

Va de suyo: nos encontramos frente a un género que no es tan unívoco como la crítica especializada lo quería y que se resiste a un encasillamiento único porque está configurado por la integración de otro que, disponiéndose en serie, mezclándose y acumulándose, opera una transformación que modifica su propio estatuto. A causa del hibridismo que la convivencia de las dos formas principales de relato generan, hablo de grotesco genérico en *Los siete locos*. Se puede entender finalmente la afirmación inicial de que el texto robertiano se estructura bajo la impugnación del género que lo constituye: es una novela que se burla de su configuración, pero es *simultáneamente* una serie de cuentos que se befan de lo que componen. Se trata de un género plural, proteico, ubicuo y sugerente en el cual cuento y novela – para usar las palabras de Troiano que, a pesar de referirse al teatro de Arlt, tienen validez general – “are blended together in a perplexing blur” (1976: 10). Al respecto, estimo pertinente señalar *L’autunno* en tanto ‘analogía pictórica’ del texto arltiano: cara (imáginese: novela) y fruta (imáginese: cuentos) al mismo tiempo. La fruta que va haciéndose cara y ésta que se compone como un mosaico vegetal, multiplicidad que coexiste en la unidad¹⁶⁴. Nos encontramos frente a la configuración de un sistema plural, compacto y denso. Sistema portador de una singular riqueza significativa porque la transición de una ordenación a otra forma la figura de un ocho. Cerrada, pero infinitamente recorrible en todas las direcciones, por lo tanto, abierta. Abandonando el paralelismo, es el momento de señalar que Arlt lleva a cabo un gesto vanguardista, gesto iconoclasta de romper – entre otras cosas – los límites genéricos, ubicando su texto en la frontera de los dos: *universo fragmentado en dos direcciones*, la romántica y la posmoderna, cuyo rasgo extensivo es su configuración grotesca.

La problemática de la obra en tanto novela integrada por cuentos ha sido formulada, pero nos encontramos todavía en un nivel superficial que peca de cierta vaguedad conceptual porque no he

situación presente. Es así cómo el lector y el interlocutor del personaje que recuerda – y cuenta – logran participar de ella. Me limitaré a señalar dos casos paradigmáticos – el de Erdosain y el del Rufián –, sin ignorar que lo mismo acontece en el caso de Ergueta, Barsut y el Buscador de Oro. El primer ejemplo podemos rastrearlo en “El humillado” (54), donde por medio de una amplia analepsis la historia se remonta a la infancia del antihéroe. Encontramos un caso parecido en el fragmento “Las opiniones del Rufián Melancólico” (44). Allí Haffner, dirigiéndose a Erdosain, lo (y nos) informa de cómo se encontró con una joven prostituta: Lucienne, encuentro que lo empuja a abandonar su puesto de profesor de matemáticas para convertirse en proxeneta. Entre otros, Zubieta (1987: 40 y ss.) discute la función del *recuerdo*, en lo que ella califica “relatos-confesiones”.

¹⁶³ Entrecomillo porque, como veremos en el apartado correspondiente (“La carencia: «acción congelada»”), en *Los siete locos* la acción falta por completo. En términos tradicionales, desde ya.

¹⁶⁴ Corolario. Suspicias previsibles me obligan a formular cuanto sigue. Cuento y novela son formas semejantes, cuya índole *strictu sensu* es la misma (narrativa: se trata de vehículos narrativos), pero son de orden *diverso* en el sentido de que la finalidad hacia donde apuntan es diferente: los mundos representados son de orden distinto. La intensidad y la concentración que posee un cuento le son ajenas a la novela; o, si se prefiere, lo que relata aquél no puede relatarlo ésta. Es por esto que estimo lícito postular que esa misma índole ya no es *la misma* y, por lo tanto, proponer un paralelismo con *L’autunno*.

explicitado la ley que define la integración; vale decir, el tipo de enlace que posibilita la configuración del grotesco genérico. En las páginas siguientes demostraré cómo la fragmentación de tipo posmoderno, con la que *Los siete locos* inicialmente nos engaña, se transforma en (y convive con) una de tipo romántico. Explicitaré, pues, las estrategias – descubiertas y ocultas – que permiten la co-implicación dialéctica y funcional de los cuentos.

PRIMERA ESTRATEGIA: *LAS SUTURAS VISIBLES OCULTAN...*

La primera estrategia – tan evidente que raya en la obviedad – se apoya en el uso de ciertos paradigmas de relación que muestran suturas visibles en el acto de relacionar los cuentos. Estos paradigmas consisten en la aparición de los mismos personajes ('los siete locos'); un escenario común (el centro de Buenos Aires y sus afueras, como Temperley); ciertas funciones cardinales que se retoman una y otra vez en puntos diferentes de la narración¹⁶⁵: el plan de la Sociedad secreta, la rosa de cobre, la fuga de Elsa, el secuestro de Barsut, el personaje de la Coja; un mismo sema repetido (y pienso en un ejemplo concreto): *vide* el final de "Un crimen" (242), donde encontramos a Erdosain doblado sobre una *sofá*, y el inicio del cuento siguiente – "Sensación del subconsciente" –, donde aparece el Astrólogo "semiincorporado en un [otro] *sofá*" (ibid.); pero también en la presencia del Comentador. Éste es un narrador descolocado que narra desde una periferia, escribe desde la disidencia o la marginalidad; se trata de una instancia ubicua, en el sentido de que su relación con la historia es oscilante: inaugura la omnisciencia, pero exhibe también su participación directa en los sucesos y se identifica como personaje, eso sí, 'escondido en la sombra'. Él es quien enmarca cada cuento, colocándose en la perspectiva de la instancia que 'duplica' la imagen del escritor en tanto investigador, cazador y redactor de historias: escucha una conversación, recibe una declaración catártica, busca aclarar datos y opera, sobre todo frente al protagonista, como el correlato paródico de un psicoanalista¹⁶⁶.

Estos paradigmas – que configuran la primera estrategia – contribuyen a la formación del universo textual de *Los siete locos* y su recursividad determina la existencia de un formato abierto que permite el engarce de los cuentos, su ampliación en serie y su correlación con otros. Gracias a ellos, la autosuficiencia de cada cuento se atenúa y la lectura encadenada genera progresivamente significaciones adicionales y complementarias que el cuento aislado no contiene ni supone. Esta estrategia es harto inocente y no confuta la opinión de Etchenique: *la falta de planteamiento lógico* de nuestro texto porque los sucesos parecen haber sido logrados al azar. En efecto, esta primera estrategia garantiza el engarce de los cuentos, pero no la existencia de un planteamiento lógico. Retomaré esta alusión más adelante, cuando tengamos todos los elementos para discutirla. De momento me interesa confirmar definitivamente que cada cuento es un mundo, o sea, que cada uno de ellos responde a la estética de fragmentación posmoderna. Valga, entonces, una digresión extratextual.

En 1932, Leónidas Barletta – uno de los integrantes más representativos de Boedo – decidió escenificar en el Teatro del Pueblo (que él mismo había fundado a fines del veinte) un fragmento de *Los siete locos*: "El humillado" (54). Sin lugar a dudas, el experimento fue posible gracias a ciertas cualidades intrínsecas y a los atributos específicos del texto que lo acercan a una pieza teatral: en él se pone en escena un espacio (de)limitado, se hace un uso extensivo del discurso directo, casi todo es dicho por los personajes que 'recitan frente al lector' en calidad de puras exterioridades (nada, o muy poco, sabemos de su 'mundo interior': salvo en el caso de Erdosain) y en encuadres fuertemente teatrales (es como si pudiésemos 'pasear' con los ojos por la escena), se hace hincapié

¹⁶⁵ Se trata de unidades-bisagras de la narrativa. Representan los momentos centrales de la historia, esos que garantizan su progresión en una u otra dirección (Barthes 1969: 12).

¹⁶⁶ El Comentador constituye una pieza harto complicada (que implica una singular riqueza) de nuestro entramado textual. Su presencia contribuye de manera determinante al funcionamiento del grotesco. Avanzaré sobre este punto en "*Flatus vocis*: ¿del Comentador o de la crítica?".

en los ademanes, se señala la eventual entonación de lo dicho y la voz del narrador parece la de un hablante dramático básico, cuyo papel consiste en configurar la escena. Más allá de esto, insinúo, la puesta fue posible gracias a la autonomía *estética* (me encargo de subrayar la palabra) del fragmento, gracias a su condición posmoderna de mundo en sí mismo. Es esta peculiar condición la que brinda al espectador la satisfacción que resulta de participar en un universo con sus personajes, sus problemas específicos, sus leyes, a pesar de su parcialidad, y que puede comprenderse sin haber leído *Los siete locos* en su totalidad; digo, pese al eventual desconocimiento de la información contenida en los demás fragmentos que componen la obra robertiana¹⁶⁷.

Será fácil reconocer, ahora, que *Los siete locos* desestabiliza las nociones de límite, clausura y final, porque desdibuja la frontera entre cuento y novela, mezclando ambos géneros. Pero al mismo tiempo, se puede apreciar también cómo revela cierta continuidad. Continuidad interna brindada por los paradigmas de relación visibles que se configuran como estrategia bastante eficaz, aunque un tanto inocente. Ahora considero pertinente señalar, para desarrollarla puntualmente más adelante, la segunda estrategia de continuidad interna (ésta garantiza la impecable coherencia textual de *Los siete locos*)¹⁶⁸. Como veremos, dicha estrategia no es tan flagrante como la primera y se arma con las herramientas de la novedad, el asombro y la potencia. Esto por el derecho. Y por el revés, la nueva estrategia nos muestra cómo *Los siete locos* responde también a la estética de fragmentación romántica aludida anteriormente y de qué manera posibilita la emergencia del planteamiento lógico que Etchenique le niega a la obra.

... TRES MODALIDADES DE LA DIÉGESIS: SEGUNDA ESTRATEGIA

Los cuentos que se integran en novela combinan, para hilvanarse, tres modalidades de la diégesis, presentes y activas pero un tanto difusas. Antes de explicitar el engranaje de esta segunda estrategia – que opera junto a la primera, pero de forma oculta – creo necesario reproducir la estructura de superficie de *Los siete locos*; si se prefiere, el ‘itinerario’ o conjunto articulado y secuencialmente ordenado de sus partes. El texto robertiano está compuesto por tres capítulos en los que los cuentos – a cada uno de los cuales asigno una marca identificadora: I / F / A / B – tienen la siguiente distribución:

Cap. I	I	A	A	B	A	A	B	B	B	A	B	A	B	A
Cap. II					A	A	A	B	A	A				
Cap. III	B	B	B	B	B	A	B	B	A	B	A	A	A	F ¹⁶⁹

Lo que tenemos enfrente es un sintagma que, a pesar de haber sido separado en tres peldaños, debe entenderse (‘leerse’) como una única ‘frase’. A saber, como unidad y secuencia compuesta por unidades menores dotadas de significado. Se trata de un sintagma narrativo que encierra las conexiones de las acciones en la cadena discursiva y temporal; esto es, en la continuidad del texto.

¹⁶⁷ Confirmaría también esta hipótesis la publicación por separado, antes de la edición de nuestro texto, de tres fragmentos que lo integran: la “Sociedad secreta”, aparecido en julio de 1928 en la revista *Pulso* (Buenos Aires) (Gregorich 1967: 999). Dos: “El Humillado” apareció en la colección *Cuentistas argentinos de hoy* (Miranda Klix 1929: 7-17). Y tres: “Naufragio” fue publicado en 1929 en la revista *Claridad* (Buenos Aires) (Borré 2000a: 713).

¹⁶⁸ Hablar de continuidad interna presupone otra externa, que *Los siete locos* establece con todas esas obras que integran el corpus rupturista explicitado en la Primera entrada.

¹⁶⁹ Esta configuración ha sido organizada gracias a las propuestas de Eco (1995: 291). Cabe señalar además que el orden que rige esta serie *no es el de la causalidad* de los eventos que representa. En *Los siete locos* la relación causa-efecto resulta alterada porque las acciones no son nunca consecuencia ineludible de lo anterior. Esta alteración decreta – en este caso específico, pero su difusión encuentra un eco en toda la narrativa del autor – la separación de la literatura de Boedo, respetuosa de los moldes naturalistas, siendo como es una literatura didáctica que encierra un fuerte afán demostrativo.

Esta serie de cuentos – debajo de la calma plana y horizontal del sintagma que produce – esconde un complejo sistema de oposiciones que pueden sintetizarse de la forma siguiente:

- I vs. F. Estas marcas indican la oposición entre el inicio de las acciones y su ‘final’.
- A vs. B. Estas otras dos marcas representan dos tipos diversos de relato, cuyas características se explicitan en las tres oposiciones siguientes y sus nombres aparecen en la última.
 - Monólogo (soliloquio e/o introspección) vs. Diálogo
 - Relato de la psicosis obsesiva vs. Escena
 - Dimensión individual vs. Dimensión colectiva
 - Zonas de angustia vs. Relatos catárticos.

Esta reconstrucción, un tanto esquemática, cumple la función de mapa. Dicho de otro modo, sirve para volver evidente la estructura de superficie de *Los siete locos* junto con sus leyes. Y si bien el sistema que representa es más complejo, o sea, aunque no honra la complejidad de nuestro texto, cabe señalar que su razón de existencia es la utilidad, que permite sortear una serie de explicaciones inútiles. Es más: el sistema de oposiciones no debe considerarse con un espíritu excesivamente rígido; ninguna de las categorías que armé es ‘pura’ y sin connivencias con las demás.

Después de esta etapa ‘estructuralista’ (que el releer siento incómoda), quiero entrar en la cuestión o, si se prefiere, ir al grano. Observando el sintagma narrativo y sus leyes puede surgir la sospecha de que la articulación narrativa de *Los siete locos* es inarmónica o que está plagada de alteraciones. De hecho, en su sintaxis narrativa predominan los cortes. Aparente detalle. Esta irregularidad lleva a Jitrik a hablar de “narración [...] taquicárdica, sobresaltada, todo lo contrario de los relatos *con un plan bien amarrado y de ejecución controlada*” (2001: 109). Sea. La apreciación, es patente, no es nada indulgente. Ahora bien, si la sospecha (inarmonicidad) y la primera parte de la apreciación del crítico (taquicardia) son ciertas, no ocurre lo mismo con la segunda. Equívoco completo. Como descubriremos más adelante, la segunda parte de dicha afirmación peca de cierta ingenuidad. Quiero decir, veremos cómo en el hecho de negar se inscribe el reconocimiento de la función de lo negado. Para descubrir la razón de dicha ingenuidad es preciso caracterizar las tres modalidades de la diégesis a las que aludí anteriormente y que ahora explicitaré un poco más.

En el sintagma narrativo aparece un desfile de cuentos identificados con la marca ‘A’ que rodean a otros identificados con la ‘B’. Estos últimos integran una subserie que establece la primera modalidad de la diégesis: *los relatos catárticos*. Se trata de dimensiones colectivas porque en ellos los personajes se encuentran, establecen relaciones y, va de suyo, hay un predominio del diálogo. En ellos se desencadenan procesos de semiosis originados por declaraciones catárticas dirigidas de un personaje a otro. Están destinados a la construcción del espacio textual referente al protagonista y a sus interlocutores – Ergueta, el Astrólogo, el Rufián Melancólico, Elsa y el Capitán Belaúnde, Barsut, el Buscador de Oro, Luciana Espila, el Comentador – y a las relaciones que entre ellos se establecen. Cada una de estas escenas tiene un valor inaugural dado que marca el ingreso del protagonista a un nuevo ambiente. Entre otras cosas, que serán detalladas en el curso de mi discusión, lo que distingue estos cuentos respecto de los que he identificado en el sintagma narrativo con la marca ‘A’ (*las zonas de angustia*, subserie que establece la segunda modalidad de la diégesis), es el movimiento constante a través de la ciudad, llevado a cabo por el protagonista y que nos conduce por las calles de Buenos Aires. Entre estas dos modalidades se intercala una tercera: la *tenso andadura folletinesca del suspenso*.

Dicho esto, rebobino apenas. Deambular de Erdosain por Buenos Aires, dije, y ahora agrego: actividad que oculta o delata – según cómo se mire – una carencia y una peculiaridad del texto robertiano. Carencia y peculiaridad o, correlativamente, acción y ciudad. Su análisis nos alejará provisoriamente de las tres modalidades de la diégesis (segunda estrategia que pondrá en evidencia cómo *Los siete locos* responde también a la estética de fragmentación romántica), cuyas especificaciones serán aclaradas más adelante, ya que de momento tenemos todos los elementos

para abordar la carencia y la peculiaridad mencionadas. Es aquí que irrumpe esa “larga digresión” anunciada como subtítulo de “Las sorpresas...”. Sorpresas de *nuestro* texto, donde el posesivo se refiere tanto al texto que este texto pretende leer, como a sí mismo. Y sorpresas también porque este trabajo, al leer una obra oscilante, experimenta *concientemente* una forma de exposición que remeda ese mismo movimiento: el vaivén o, si se prefiere, el balanceo. Desviación – reconocible por los títulos alineados a la derecha – que supone, por lo menos, dos cosas. Romper con la uniformidad que implica el desafío de las reglas y las distribuciones asignadas por la preceptiva clásica (que desarrollé hasta aquí y que retomaré cuando vuelva a alinear los títulos de los apartados a la izquierda). Uno. Y dos (punto más decisivo): conlleva también un cuestionamiento que permite abrir una polémica (y, correlativamente, un diálogo) acerca de algunas inflexiones emplazadas por nuestro texto. Desde ya, no ignoro que una digresión como la que sigue implica también otro tipo de iconoclasia, ‘bajtiniana’ podría decir, que no compete a los íconos sino al “bajo corpóreo”. Pienso en mi lector, que para ver completada la discusión iniciada, deberá llevar a cabo un esfuerzo que significa retener los datos concernientes a la problemática barajada hasta aquí. Y si al comienzo de “Las sorpresas...” decía: “Insinuación / Insinuaciones / Ademanes”, aquí es el lugar de enunciar: desafío / desafíos / desciframientos. Digo: para no abundar. Y avanzo.

LA CARENCIA: “ACCIÓN CONGELADA”

TAMBIÉN FALTA DE TRABAJO Y CUESTIONAMIENTO DE OTROS VALORES DEL ‘MEDIO PELO’

La carencia anunciada en el título concierne a la falta de una componente fundamental de la estructura de la narrativa. Me refiero a la falta de acción novelesca que impera en la obra robertiana. Mientras que la narrativa tradicional se construye en función de una búsqueda y de la resolución de ciertos problemas que “deben ser resueltos, [dado] que las cosas deben llegar de cualquier modo a una solución, en una especie de teleología racional o emotiva” (Chatman 1981: 46. La trad. es mía), en *Los siete locos* ‘no pasa nada’. *Nada* que – para establecer un paralelismo con el cine – se puede equiparar con la falta de acción propia de ciertas películas de Eric Rohmer (pseud. de Jean-Marie Maurice Schérer), director emparentado con la *Nouvelle vague*. Pienso en trabajos como *Ma nuit chez Maud* (1969), *Le genou de Claire* (1970), *L’amour l’après-midi* (1972), en donde pocos e indispensables movimientos de cámara sirven para enfocar la atención del espectador *sobre las palabras*, en una trama construida con geométrica precisión, con una ironía solapada y con una falta de acción permanente, ya que nada acontece. Salvando las diferencias del caso, algo muy similar sucede en nuestro texto. Insisto: ‘no pasa nada’. Afirmación categórica que niega tajantemente la opinión de Rivera, quien divide el argumento de *Los siete locos* en “cuatro nudos narrativos cardinales:

- I) El descubrimiento por sus patrones de la defraudación de Erdosain.
- II) El pedido de ayuda al Astrólogo.
- III) El abandono de Elsa.
- IV) La decisión de asesinar a Barsut.

Los nudos I y III tendrán en sí mismos un valor eminentemente *desencadenante*, y harán *progresar* al relato en el sentido de la *acción argumental*” (1986: 32). Contrariamente a todo esto creo (y lo demostraré) que en los *locos* no pasa nada. Al menos en términos tradicionales. Esa misma ‘nada’ que Arlt, paradójicamente, denuncia en un aguafuerte: “Galería de retratos”. Allí declara que, a causa de la “responsabilidad directa” de Proust, la novela contemporánea – al contrario de la clásica y la moderna – se ha transformado, precisamente, en una “galería de retratos”. Donde estos son los personajes, cuya ‘acción’ está determinada por sus “procesos mentales críticos”. En consecuencia, la consigna a la que responden es “pienso, luego obro”, que es más bien un *no* obro porque pienso. De hecho, Roberto estima que

En la novela contemporánea [...] los personajes nos producen el efecto de una colección de fotografías, colgadas en la galería. El autor llama novela a la galería, y *acción dramática*, al simple proceso de comunicar estos retratos *con el hilo de sus diálogos*.

Esto nos haría suponer que los autores contemporáneos desprecian la *acción dramática* que dimana del conflicto, pero no hay tal (1998: 556).

Falta de peripecias que implica una ausencia de acción; carencia suplantada por los procesos mentales y los diálogos de los personajes. Esto está enunciando el aguafuertista. Quiero decir, denuncia en la novela contemporánea esa falta que él mismo emplaza en *Los siete locos*. Me explico: la ausencia de acción es un ingrediente *intrínseco* de nuestro texto, en donde, como veremos a la brevedad, son precisamente las actividades discursivas de los personajes las que crean una *ilusión* de acción dramática.

En una primera instancia, es el incansable movimiento de Remo Erdosain el que de alguna manera compensa esa ‘ausencia de acción’¹⁷⁰. Ésta, en *Los siete locos*, puede ser constatada incluso en términos semionarrativos, ya que a pesar de la presencia de eventos singulares (los *conflictos* reseñados en el aguafuerte), éstos inauguran procesos que no conducen a ningún desenlace irreversible. Correlativamente, ninguno de los personajes sufre una modificación sustancial durante dichos procesos. Particularidad reconocida por Koczauer, que afirma:

Ninguno de los ‘locos’ *cambia o se desarrolla* en el transcurso de la narración sino que *cada uno termina de la misma manera como apareció la primera vez*. La pérdida de los roles sociales dentro de la sociedad urbana capitalista condena a los pequeños intelectuales [...] a una ininterrumpida *repetición de la misma experiencia* de no pertenencia, de angustia vital y de sinsentido (1987: 32).

Dicho de manera aún más tajante, los acontecimientos se circunscriben a las conversaciones, los pensamientos o los sueños de los protagonistas. Ningún personaje logra (o realmente quiere) poner en práctica un plan en la ‘realidad ficcional’. Con esto Arlt tematiza la relación entre el hablar, pensar o soñar y el *obrar* como algo conflictivo y contradictorio. O, si se prefiere, como dilema del personaje que piensa frente a la acción, pero no la realiza. En este sentido y para abrir el ángulo de toma, Roberto problematiza también, y rechaza, el trabajo productivo entendido como valor, como esfuerzo humano efectuado con vistas a abastecer las necesidades diarias. El trabajo es conceptualizado y presentado casi como un envilecimiento de la condición humana. En *Los siete locos* ningún personaje se gana la vida trabajando. O, para precisar, ninguno se la gana de forma honesta¹⁷¹. Todos ellos, en un acto de libre albedrío, *eligen ser marginados* y con esta elección cortan las amarras que atan a un pequeño-burgués a su clase¹⁷². Pero esta particularidad no es

¹⁷⁰ En el apartado siguiente, dedicado a la ciudad de *Los siete locos*, detallaré las peculiaridades relativas al movimiento del protagonista, propio de los relatos catárticos.

¹⁷¹ En lo que hace a Erdosain, otros valores propios del orden burgués que Roberto objeta a través de su protagonista son la moral y el matrimonio. Por lo que concierne a la primera, en más de una ocasión se nos informa de cómo Remo frecuenta, por ejemplo, prostíbulos y prostitutas que, de paso, paga y deja sin “usar”. Por lo que atañe al segundo, es sabido que Elsa lo abandona para irse con su amante, pero también que la relación Remo-Elsa, más allá de la ausencia de relaciones sexuales, comporta la falta de comunicación, la soledad y el aburrimiento de ambos. Tal como reconoce Gnutzmann: “Ni en el matrimonio ni en cualquier otra relación amorosa el hombre arltiano logra salir de su soledad” (1983: 32). Roberto objeta: cuestionamiento de valores seguido por una sarta de perversiones que sustituyen ideales que podría tildar de ‘positivos’. En todo *Los siete locos* en vez de solidaridad y verdad hallamos traición y mentira; en lugar de honestidad, encontramos dinero, locura y complot; elementos básicos que – según Piglia (2000: 22) – constituyen los núcleos de su ficción. Apreciación ratificada por Koczauer al afirmar que el “lector acompaña al personaje en una odisea a través del mundo pequeño burgués que aparece en una *grotesca deformación y perversión* de todas las normas, valores e ideales. En lugar de amor, amistad, sinceridad, aprecio y solidaridad encuentra prostitución, odio, mentira, desprecio y traición” (1987: 19). Y en cuanto al matrimonio, una última cosa: más que unión entre dos personas aparece como una forma contratual entre dos ‘comerciantes’. El esposo ofrece la seguridad del dinero y la esposa, el himen intacto. ‘Mercado’ y virginidad van de la mano en la literatura robertiana.

¹⁷² En lo que hace a la ubicación social de los locos arltianos – Erdosain a la cabeza –, corresponde anotar que la crítica especializada difiere en sus apreciaciones. Una parte los considera como la imagen del pequeño-burgués deformado o como representantes de la pequeña burguesía atemorizada por el descenso hacia el proletariado (Guerrero 1972; Pastor 1980); otros, en cambio, los juzgan como *outsiders* de una sociedad fundamentalmente pequeño-burguesa (Koczauer

exclusiva de los *locos*, ya que es posible rastrearla profusamente en toda la literatura arltiana. Pienso en diagonal y condenso los comienzos con las etapas finales: la encontramos en Silvio, un muchachón en pleno auge de sus capacidades físicas, que siente un odio profundo al trabajo en general – lo veo, en 1984, humillado y avergonzado llevando una canasta; desde ya, pienso en la película de Di Salvo y Paolantonio (1984) – o en los empleados de *La isla desierta*, que sueñan con huir hacia un país mágico y de sueño. Peculiaridad reseñada también por Salama en un texto (casi olvidado por la crítica especializada) sumamente condenatorio de la producción arltiana, aparecido en la publicación oficial del Partido Comunista Argentino:

los personajes de Arlt buscan fugarse hacia una mágica región de ocio y bienaventuranza. Les resulta *en absoluto extraña la idea del esfuerzo* por moldearse una existencia que tenga un sentido noble y hermoso. La actitud ante el trabajo es del todo negativa [...].

Hay en esta posición el fin de envilecer el trabajo y *no denunciar cómo se convierte en un infierno bajo el régimen capitalista y cómo puede llegar a ser timbre de gloria en otra sociedad*. El ideal sería el ocio. Todo lo que interfiera la vida parasitaria le causa al hombre sufrimiento (1952: 76-79).

A pesar de que la apreciación sobre el rechazo del trabajo es oportuna, lo es menos la acusación del autor acerca de la falta de denuncia de Arlt. De aquí, Salama, en línea con el dogmatismo del realismo socialista, llega a tildar el “mensaje” de Arlt (léase: el sentido de su obra) de “fascista”, a sus personajes de “anarquistas [que] se acercan a un paso del fascismo” y al mismo Roberto de “feroz individualista” (ibid.: 84, 88, 92 *et passim*). Va de suyo: de contrarrevolucionario. E insisto, antes de añadir: las apreciaciones de Salama son pertinentes. Si en Arlt hubiera elogio de los albañiles, irritación por los que sudan pero no se resignan. Quiero decir: si hubiera obreraje. Pero no lo hay. Esto se debe a que la ‘filiación’ de Roberto no es boedista sino *tercerzonista* (vide Primera entrada) y, por lo tanto, no le importa abordar esa cuestión en la década del 20. Está fuera de su órbita de intereses. Por esta razón, adjudicarle a Arlt, fraguando la voz de sus personajes, una frase semejante – “para la existencia y luchas del obrero y del hombre laborioso guardo una actitud de cabal desprecio; me molestan sus olores, sus gritos, sus reclamos” (ibid.: 78) – es totalmente abusivo. Esto por el derecho. Y por el revés: esa no ‘filiación’ boedista, bajo la perspectiva de la falta de trabajo, acerca a Roberto a Armando bajo el perfil del “batacazo” deseado vehementemente por todo bohemio de cafetín¹⁷³. Pienso en *Babilonia* (1925), cuando Isabel, la joven mucama madrileña, hablando del enriquecimiento súbito de su dueño – el Cavalier Esteban, un italiano – menciona la intervención de la ‘magia’: “... u cosa así, y de pronto, por el hada y la varita: millonario. Caprichitos de la *magia*. Bueno: la historia de un rico de América” (Discépolo 1996: 178). Y tal como acontece en esta pieza o, retrocediendo dos años, en el mismo *Mateo*, también en los *locos* el trabajo

1987). Por mi parte, creo que se trata de pequeño-burgueses que *concientemente* deciden automarginarse porque la sociedad en la que están ubicados no les da cabida. Ésta frustra su inventiva, sus ambiciones y entonces confluyen en la Sociedad fraguada por el Astrólogo.

¹⁷³ El “batacazo” es el suceso extraordinario que comporta un hecho revelador, el cual debe darse sin el esfuerzo humano. O, si se prefiere, se trata de “la absurda generosidad de la magia que cumple inmediatamente y sin esfuerzos los deseos más descabellados” (Sebreli 1969: 131). Suceso traducido por las palabras de Erdosain que, a pesar de estar distribuidas entre “El humillado” y “Trabajo de la angustia”, configuran un mismo discurso – el del “batacazo”, justamente –: “*De pronto* a uno se le ocurre que tienen que sucederle determinadas cosas en la vida... *para que la vida se transforme y se haga nueva*” (58). Me “dejé estar allí, en ese triste cuarto de pensión, *en la actitud de un hombre que espera la llegada de algo*, de ese algo de que he hablado tantas veces, y que a mi modo de ver *debía darle un giro inesperado a mi vida*, destruir por completo el pasado, revelarme a mí mismo un hombre absolutamente distinto de lo que yo era” (123). Erdosain, desde ya, pero si miro de más cerca en la obra de Roberto me encuentro también con Balder. En su caso, un encuentro casual – con Irene, una jovencita de 18 años – desata una pasión súbita y la promesa de lo extraordinario: “«Día tras día, esperaba algo nuevo [...]». –Algo extraordinario tiene que ocurrir en mi vida. [...] Hubo semanas en que se repitió todos los días: –Sí, algo extraordinario tiene que ocurrir en mi vida. [...] Se refugiaba en su idea fija: –Algo extraordinario tiene que ocurrir en mi vida. Como este pensamiento lo repetía varias veces al día, se convirtió en una idea fija que indirectamente *excusaba su no acción*” (Arlt 1997: 682-684).

es cuestionado por los fracasos que acarrea pero para apelar a una “magia materializada” en procedimientos y figuras.

Las carencias que en el Buenos Aires de alrededor de 1930 [...] significan “no tener dinero” son el punto de partida. Y las posibles maneras de superar esa situación se dan a través del trabajo empecinado y oscuro o mediante la *veloz espectacularidad de lo mágico* [...].

Por cierto, si por el derecho Astier o Erdosain padecen el trabajo y sus miradas humillantes, por el revés aspiran a la otra dimensión que los rescata brusca y triunfalmente de su penuria. Para ellos “robar”, “inventar”, “ganar en el juego” se convierten en mediaciones mágicas, y Rocambole, Edison o Napoleón en sinónimos de éxito, velocidad, transmutación (Viñas 1971: 69).

Escapatorias del trabajo, insisto, y añadido unas cuantas más. Todos los locos reemplazan dicho esfuerzo con una serie de alternativas como: robar, inventar, prostituirse (en su doble variante de prostituta y proxeneta: Hipólita y Haffner), vivir de rentas, apartarse de la sociedad civil o aplicar para el ‘escolazo’. El Astrólogo mismo reseña esta peculiaridad (que le atañe tanto a él como a las demás figuras que pueblan la escenografía de Arlt), cuando le explica a Barsut su voluntad de recolectar en su Sociedad esas “fuerzas perdidas” que en el ambiente social donde viven no encuentran ubicación ni salida:

Esto locoides (*sic*) que no encuentran rumbos en la sociedad son fuerzas perdidas. En el más ignominioso café de barrio, entre dos simples y un cínico va a encontrar usted tres genios. Estos genios *no trabajan, no hacen nada...* convengo con usted que son genios de hojalata... pero esa hojalata es una energía que bien utilizada puede ser la base de un movimiento nuevo y poderoso. Y este es el elemento que yo quiero emplear (“Discurso del Astrólogo”, 151).

Se sabe, Haffner, antes de dedicarse al proxenetismo era profesor de matemáticas y atento lector de los clásicos. Pero después de enamorarse de una puta se transforma en ‘cafishio’. Tal como reseña Rivera: “ha elegido por hastío y desencanto el mundo de los marginados” (1986: 49). Erdosain, que trabajaba en la “Limited Azucarar Company”, a raíz del desfalco se transforma en ladrón. De sirvienta, Hipólita pasa a ser mujer de ‘mala vida’ y su marido, Ergueta, de farmacéutico se convierte en un exegeta de la *Biblia* y en ‘escolaseador’ porque Jesús le ha revelado la fórmula para ganar a la ruleta en Montevideo¹⁷⁴. Esta capacidad ociosa y especulativa de los personajes arltianos “contrasta visiblemente con la inserción del trabajo [y del actuar: añadido] en la literatura de Boedo” (Zubieta 1987: 81). Allí, el trabajo (y correlativamente la acción) aparece presentado como fuente de explotación, de miseria, como sacrificio que a pesar de su reiteración implica siempre las urgencias del hambre o, sin más, como causa del desarraigo provocado por la inmigración. Pero nunca es rechazado en tanto esfuerzo humano efectuado con vistas a abastecer las necesidades diarias.

Anteriormente hice hincapié en que el protagonista se modifica en *Los lanzallamas*¹⁷⁵, en donde la actitud grotesca que lo define en *Los siete locos* se desbarata. Ahora agrego que para que haya *acción* se necesita tomar *una* decisión – que, si leo en el revés de la trama, significa hacerse responsable – y llevarla a cabo. Esto es: volver factible un acto. Al Erdosain de *Los siete locos* (así como a otros personajes) lo que le importa es mantenerse en una situación indefinida e intermedia, oscilar entre el *hacer* y el *no hacer*, pensar, conversar consigo mismo (soliloquio) o con otro personaje acerca de sus pensamientos, sin volver realidad *ninguno de ellos de manera definitiva*. La característica distintiva del Remo de *Los siete locos*, entonces, es la misma que Arlt señala en el aguafuerte mencionada más arriba – “Galería de retratos” – cuando discute la peculiaridad de los

¹⁷⁴ Y como murmullo (por eso el margen): Roberto al marcar a sus figuras novelescas con estos rasgos “parece explicitar su tendencia a complejizar la tipicidad de sus personajes y a plantear nuevas fuentes de sentido, con desplazamientos semánticos, catálisis y juegos de efecto [...]. En el universo narrativo de Arlt sólo los «tenderos», las «mondongueras», las «menstrales» y las «suegras» son seres de una sola pieza. Los marginados y los «locos», por lo menos, tienen el beneficio de la matización y del rasgo «interesante»” (Rivera 1986: 49).

¹⁷⁵ Modificación que implica marcar la cesura entre este texto con respecto a su supuesta primera parte (*vide* “Erdosain entre la vacilación y el ‘terrorismo’: de loco a tirabombas”).

‘héroes’ de la novela contemporánea. A saber: “la *incapacidad de reacción* de que son capaces estos entes [...]. En última instancia, lo que ha ocurrido es que en torno del personaje de la novela actual *no gira una acción dramática*, sino *bultos de ideas provenientes de otros personajes*” (Arlt 1998: 557). Las figuras novelescas, entonces, al rechazar un contacto directo con el mundo y sus problemas, o sea, al eludir *cualquier forma de responsabilidad* (tal como puede serlo el trabajo: he aquí cómo se traba relación con la acción), decretan una acción que termina por enroscarse en sí misma indefinidamente. Determinan una *inmovilidad* dramática. Ésta delata el temor visceral (de los personajes, no de Arlt) a cualquier tipo de compromiso con la realidad que se pretende narrar.

Un ejemplo, para no abundar o, si se prefiere, un hecho, que como tal se puede corroborar. Un evento singular que nos llama la atención y que podría determinar una acción concreta es el secuestro de Barsut. El Astrólogo acepta la propuesta del secuestro formulada por Erdosain y es así que se desencadena un proceso, pero cuando el segundo protagonista se ve enfrentado a la necesidad de la acción (obligado a tomar *una* decisión), cavila acerca del posible asesinato. En este caso la acción se troca en palabra, el proceso en discurso y el Astrólogo resuelve simular el asesinato armando una farsa *ad hoc* para que Remo crea en ella. Éste nunca llega a percatarse de las conspiraciones que se tejen a sus espaldas entre Barsut y el Astrólogo. La expectativa que dicho acto había suscitado en nosotros, entonces, queda anulada. Va de suyo: esta indecisión constante es una manera de definir y orientar la falta de acción. La misma atañe al protagonista. ¿Un ejemplo? Sea. Él no logra hacer otra cosa sino *pensar* (ya se ha insinuado) y esta incapacidad de acción – más: *de tomar una decisión que conduzca a la acción* – es compensada por continuos sueños escapistas, en donde sí suceden cosas¹⁷⁶. No es casual que Erdosain diga de sí mismo: “tengo la impresión de que *vivo soñando*. Hasta me doy cuenta de que hablo tanto para convencerme de que no estoy muerto” (“Trabajo de la angustia”, 122). En dichos sueños se imagina como tirano de un nuevo reino, se ve arriba de un velero rumbo a lugares exóticos y hermosos, en una nueva tierra donde inicia otra vida bajo un nombre falso o en idílicos paisajes naturales que niegan el entorno urbano que lo circunda. Sueños cuya función es de *Ersatz* y que confirman las reglas del mundo urbano. Insisto: ratifican *de manera contrastiva* su esencia y la forma de proceder en él. Y si por el derecho confirman dichas reglas, por el revés, las impugnan. Cuestionamiento, éste último, que por reacción construye un personaje diferente o un personaje que *en dichos sueños* procede de manera diferente. Un ejemplo elocuente, en donde se exhiben las peculiaridades a las que aludí, lo encontramos en el fragmento “Trabajo de la angustia”. Allí el protagonista le relata al Comentador su estado de ánimo antes de llevar a cabo el secuestro de Barsut. Remo se imagina frente al primo de su mujer inmovilizado por unas sogas y se dispone a matarlo. Si bien estamos en el espacio del propósito o la intención asistimos a una toma de decisión. Sigo el texto:

yo me inclinaba suavemente encima de su cuerpo, esgrimía un revólver, le apartaba dulcemente el cabellos (*sic*) de las sienes y le decía en voz muy baja:

–Vas a morir, canalla. [...]

Los brazos se removían bajo las gruesas ligaduras, era una desesperada faena de huesos y de músculos espantados.

–¿Te acordás, canalla, te acordás de las papas, de la ensalada volcada encima de la mesa? ¿Tengo ahora esa cara de infeliz que te preocupaba? (124).

¹⁷⁶ Tal como sostiene Masotta (1965: capp. I-II): si los personajes de Arlt, por medio de sus ensueños (también de sus inventos) apuntan a marcar un *gap* con lo que son, con lo que les acontece y con su ubicación social, en *Los siete locos* los sueños escapistas de Erdosain, como veremos en los ejemplos siguientes, se oponen de manera flagrante a su mundo y, correlativamente, a su incapacidad para actuar. Al respecto, corresponde citar las palabras de Safta referentes a las *aventuras* que le proponen al joven Astier las *Hazañas de Rocambole*, ya que tienen el mismo valor que los sueños escapistas de Remo: “un rasgo central de la aventura es, precisamente, la de permanecer al margen de la continuidad del mundo de todos los días. La aventura se recorta de lo cotidiano, se conforma en una totalidad cerrada y autónoma, y adquiere una dinámica regida por leyes propias. La atracción de Silvio Astier por los folletines se basa en que ‘vivir’ la aventura rocambolesca le *concede la posibilidad de apartarse de lo cotidiano*” (1999: 69).

Toma de decisión – esperaríamos – que implicaría llevar a cabo una acción: el homicidio. Pero, de manera inopinada – evidenciada por el primer adverbio de la cita siguiente – interviene lo que más arriba calificué de parálisis electiva (*vide* “Erdosain entre la vacilación y el ‘terrorismo’: de loco a tirabombas”) e irrumpe el correlativo movimiento oscilatorio entre el sí y el no, el hacer y el gesto castrado, el decir y la falta de sonido: “Mas *intempestivamente* sentía vergüenza de decirle esas villanías, y entonces *le decía*, o no, *no le decía nada*, tomaba una bolsa y le cubría la cabeza” (ibid.: 124-125). Después de que la intención inicial – que nos dispone expectantes a la espera de una acción y su relativa responsabilidad – se frustra, irrumpe el sueño escapista. A través de la utilización de sus elementos más distintivos, éste remite a la tipología de la novela de aventuras, haciendo hincapié en signos clásicos como lo pueden ser ciertos topónimos ‘exóticos’:

[al distraerse Erdosain del presunto homicidio de Barsut, se] imaginaba viajando por el archipiélago de la Malasia, a bordo de un velero en el océano Índico; había cambiado de nombre, masculaba inglés [...]; quizá en Borneo, quizá en Calcuta (*sic*) o más allá del Mar Rojo, o al lado de la Taiga, en Corea o en Manchuria, mi vida se reedificará (ibid.: 125)¹⁷⁷.

Frente a esa actitud de parálisis o incapacidad de acción, la experiencia existencial que los personajes reiteran incansablemente es una suerte de alienación. (Dicho sea de paso: todos ellos rozan la alucinación, el tedio, el cinismo, un idealismo sospechoso y una semilocura razonante o a una ‘locura atenuada’). Alienación, decía, y ahora agregó que en el caso de Erdosain vale más decir angustia (en la que me detendré detalladamente más adelante), sentimiento que acompaña a la visión urbana; en el caso de Haffner, aburrimiento; en el de Elsa, cansancio; y en el del Astrólogo, palabra, ya que éste actúa por medio de su relato pero no concreta nada. También Zubietta reseña en su estudio la peculiaridad que estoy discutiendo. La crítica sostiene que *Los siete locos* es un “espacio diegético que mantiene la ficción del detenimiento narrativo” (1987: 47) y que en él nos encontramos frente a una “acción congelada” que nos hace percibir el universo ficcional como estancado. Aseveración a la que hacen eco las siguientes palabras de Aira, de carácter mucho más general, ya que no nos es dado saber exactamente a qué textos robertianos se está refiriendo:

El movimiento en Arlt [...] siempre estuvo detenido. Esto está tematizado: es la inmovilidad característica de Arlt, el calambre de la pesadilla, la catatonia del mesmerizado. [...]

Las novelas de Arlt son historias de la inmovilidad, novelas de las que no se sale, pero al mismo tiempo no se explican sino como novelas de viaje (1993: 63).

Añadiría, sin temor a la traición (de Arlt y de Aira): del viaje, es cierto, pero del viaje (por medio) de la palabra. En ese viaje en el que nada se modifica, nada acontece y sin embargo ¡qué vértigo percibimos! La seducción del lector surge exactamente de este vértigo y de no saber a ciencia cierta a qué atenerse respecto de lo que (no) va a suceder. Pero también es cierto que esa misma curiosidad / seducción termina por agotarse en los meandros de una interminable ‘peripecia’ que si por el derecho nos estimula, por el revés nos cansa.

En general – se sabe: las generalizaciones seducen tanto como arriesgan –, para que el proceso de un texto ficcional avance, es necesaria una sucesión de acontecimientos y peripecias que posibilitan el desarrollo del relato. Ya que esta condición es negada en *Los siete locos*, tal vez el lector se pregunte cómo es posible su desarrollo. De inmediato, la respuesta es relativamente simple: Roberto reemplaza lo ‘tradicional’ por algo diverso y es esta condición general la que vuelve su texto

¹⁷⁷ Si bien de paso, quiero recordar al lector que los sueños escapistas son intrínsecos también a la producción dramática robertiana. Basta pensar en el personaje de la sirvienta de *Trescientos millones* – pieza en un prólogo y tres actos, estrenada en el Teatro del Pueblo en junio de 1932. A causa de su condición social y del ambiente opresivo en el que trabaja, la joven – Sofía, así se llama – se encierra en sus ensoñaciones (pobladas de personajes folletinescos como Rocambole, Galán, la Reina Bizantina, Demonio, Compadre Vulcano, etc.), cuya función es proporcionarle un lugar compensatorio frente a las relaciones ‘reales’ de la sociedad en la que vive, así como también un estado de felicidad (Arlt 1981: tomo II, 391-441). Y del teatro, de vuelta a la novelística: Balder, y me limito a unos pocos ejemplos. En sus sueños escapistas se ve a sí mismo como un héroe espléndido, es más, como un gigante, con una voluntad de acero. Distintivos que contradicen su debilidad tanto psíquica como física.

subversivo. La acción es imprescindible, siendo como es esa causalidad que se integra en el dominio de la historia y remite a conceptos que se relacionan de forma más o menos estrecha con ella: la intriga, el tiempo y la organicidad de la historia misma. Entonces, Arlt la suplanta por el *discurso*. *Sus personajes crean acción explicándose*, literalmente. La acción nace de un auténtico *vacío* de acción: donde por ‘vacío’ entiendo la huella de una ausencia. El ‘movimiento’ de la acción está detenido (en el sentido de *suspendido* y *arrestado*) por la palabra que, muy al contrario, no se detiene nunca. Así, el discurso se transforma en la componente básica que hace avanzar la novela. Aunque, más que de discurso habría que hablar de discursos porque son las prácticas discursivas de los personajes las que nos proporcionan la ilusión de progresión, siendo que de hecho nada se ‘mueve’, sino que constantemente se reitera. Éstas, pues, *son* (significan) la acción – en la literatura (máxime la arltiana) la palabra *es* acción –, y a medida que ellos producen un acto de enunciación compartido, esto es, dirigido de un personaje a otro (cualidad intrínseca de los relatos catárticos) permiten el progreso de la misma. Mejor dicho: dan lugar a que se determine su ilusión.

Ausencia de acción, pues, o “acción congelada” que, tal como anuncié anteriormente es compensada, de manera parcial, por el incansable movimiento de Remo Erdosain a través de Buenos Aires. Este paseo hace a la *peculiaridad* mencionada al final del apartado precedente, sobre la que ahora voy a avanzar.

LA PECULIARIDAD O CÓMO HAY QUE MIRAR LA CIUDAD
DE (LA MIRADA DE) REMO A (LA CIUDAD DE) ROBERTO: UN PASEO POR BUENOS AIRES

Roberto Arlt en primer término [vincula] estrechamente el drama personal de sus personajes con el trasfondo urbano. No en vano, estas novelas de la ciudad y sus misterios aparecen cuando *el cambio rápido y violento de las condiciones sociales* trae como consecuencia un desarreglo, una profunda desorganización y desasimilación, la irrupción de una humanidad de seres inadaptados, descentrados y a veces excéntricos.

Juan José Sebreli

Cuando Erdosain *salió*, la Coja le envolvió en una *mirada singular, mirada de abanico* que *corta* con una *oblicua* el cuerpo de un hombre de pies a cabeza, recogiendo en *tangente* toda la *geometría* interior de su vida.

Roberto Arlt

Erdosain abandona el microcosmos de su pieza en un hotel de mala muerte, sale a la calle y ‘penetra’ (en) la ciudad. Metáfora de la penetración: impúdica y cruenta. De evidente evocación sexual. Con ese verbo de connotaciones incisivas quiero insinuar (penetrar *es* descubrir) un tipo peculiar de relación entre el protagonista y Buenos Aires. Una Buenos Aires que no funciona solamente como escenario de la obra sino que tiene también, y *sobre todo*, la trascendencia de un personaje compendio, de una mujer-ciudad: seductora y despiadada. Personificación que confiere a la urbe porteña una carga de ambiguo erotismo: es una ‘mujer’ de la cual resulta peligroso enamorarse. Por fascinante y terrible. Que se defiende y se ofrece. Que se rinde y se niega. Que es dejada y ansiada. Simultáneamente. Oscilaciones propias de una ciudad grotesca. Esta aseveración es la que me propongo demostrar aquí.

Desde una nota perteneciente a la “serie goyesca de mis aguafuertes” (Arlt 1998: 376) – “La vuelta al pago” –, el mismo Roberto ratifica la conjetura de una Buenos Aires sentida como una mujer:

[Las] calles de esta ciudad, *aparentemente* geométrica, pero profundamente tortuosa y endiablada, y linda y gaucha, porque dígame lo que se quiera, esta ciudad se nos ha metido en el tuétano. Es como una de aquellas mujeres que, *aunque las dejamos, en la distancia nos tiene agarrados*, que hora por hora son nuestro recuerdo y nuestra ambrosía (*sic*) (ibid.).

Buenos Aires: ese espacio geográfico y verbal que contiene a Erdosain (a los demás personajes e incluso al lector) y que – paradójicamente, o no tanto – sin él no sería nada. Espacio verbal trazado por los ‘pies’ de Remo que, al caminar, lo va *proyectando*:

Arlt literalmente *proyecta* una ciudad porque, en sus textos, es tanto una representación como una hipótesis. Se siente al mismo tiempo fascinado y repelido por la ciudad que construye en sus ficciones, sobre la que imprime proféticamente imágenes de ciudades *completamente* modernas (Sarlo 1997: 44. El subrayado es de la autora).

Pero lo pienso mejor y entonces el *proyectando* se me transforma en un *escribiendo*. Esos ‘pies’, en el acto de recorrer Buenos Aires, la trazan. Y esa marca que van dejando es una escritura. Escritura que configura un espacio geográfico particular (más bien: su imagen, *sus* imágenes): el de *Los siete locos*¹⁷⁸. Este deambular oculta o delata (según cómo se lo enfoque) una peculiaridad del texto arltiano. Pero Remo, antes de abandonar la pieza y a Hipólita, una mirada de ella (muy parecida, como veremos, a la del protagonista) – mirada que fragmenta, divide y luego recoge los pedazos astillados, rescatando la interioridad de Erdosain – anticipa lo que el título de este apartado resume y lo que el segundo epígrafe vuelve gráfico.

Por lo que concierne a la peculiaridad que oculta o delata el deambular de Erdosain – “el hombre sórdido y cobarde *de la ciudad*” (178), tal como se lo tilda en su contexto –, ésta hace a la visión de la ciudad, a su atmósfera y escenificaciones. Peculiaridad que merece algunas aclaraciones y una digresión (vaya novedad). Ésta – si es cierto que el paisaje, tal como sostiene Williams (1973: 126), es producto de la mirada, o sea, una construcción de la experiencia distanciada – puede ser resumida por medio de la siguiente pregunta: ¿cómo hay que mirar la ciudad? Pregunta a la cual, en un primer acercamiento, contesto con Viñas, quien, desde otro lugar textual, me previene interrogando: “‘*Ver todo, y especialmente al mismo tiempo, es un riesgo.*’ ¿*La ceguera es una garantía de sobrevivencia?*” (1993: 135. El subrayado es del autor). Para cerrar el círculo puedo afirmar: la capacidad de *ver* una ciudad brinda la posibilidad de reconocerla (hay que ver primero para reconocer después). Y para abundar: ¿cómo *ve* la ciudad Erdosain? Esto es, ¿cómo *la construye* su mirada? Correlativamente: ¿cómo la ve el lector? E inversamente: ¿cómo la reconocen ambos?

Los críticos se han extendido suficientemente sobre el papel de Arlt respecto de la creación de cierta imagen de Buenos Aires. Aunque no es éste el lugar oportuno para hacer un recuento de esta crítica (con análisis de carácter generalmente monotemático¹⁷⁹), me parece que sería aconsejable recuperar algunos rasgos comunes a la mayoría de los acercamientos, más allá de los aciertos de los distintos enfoques. Estos tienen que ver con una imagen de la ciudad cuyos parámetros son su aspecto sombrío, infernal, deshumanizante, expresionista, violento. Ciudad, pero también lugar del crimen y de las aberraciones morales (lista necesariamente incompleta, pero de todos modos representativa). En definitiva, dicha crítica ha colaborado a acuñar una serie de lugares comunes que podrían adjudicarse a toda gran ciudad:

En *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), Arlt muestra cómo la ciudad forma, o más bien deforma a los personajes en su cuerpo y en su alma, obligándolos a actuar como seres despiadados y corruptos para poder sobrevivir. El espacio en que se mueven, coherentemente, es mezquino y oscuro: zaguanes, escaleras de caracol, sórdidas piezas amuebladas en las que estas criaturas resentidas rumian su venganza contra el mundo (Campra 1989: 113).

¹⁷⁸ Al respecto, creo pertinente citar unas frases de un joven autor porteño que parecen hacer eco a la problemática que estoy delineando aquí: “Piso toda la ciudad [...]; entro en los mercados, camino por las azoteas y las plazas. A veces me parece que todo mi recorrido *no es sino un largo mensaje*. Tal vez pueda *leerse* mi *escritura caminante*, tal vez *las nubes* sean testigo de [estos] periplos” (Golombek 2000: 11). Como el lector descubrirá más adelante, *las nubes* de Golombek serán la *angustia* o, mejor dicho, las “zonas de angustia” de Arlt y su Erdosain.

¹⁷⁹ Pienso es Capdevila (1999), Goštautas (1972, 1977), Renaud (1989, 2000a, 2000b), entre otros.

En las páginas que siguen reconstruiré las declinaciones del espacio urbano arltiano concerniente a nuestro texto – que tiene como referente extratextual concreto la capital argentina – y añadiré una nueva valoración que, si logro mi propósito, se demostrará funcional al resto de *Los siete locos*.

“Roberto Arlt es el incuestionable creador de la novela urbana argentina” (Renaud 2000b: 702). Es él “que introduce la novela típica del siglo veinte, la novela de los contextos urbanos y, al hombre de las grandes concentraciones urbanas, donde la civilización y la mecanización han hecho la vida imposible” (Goštautas 1972: 441). Tal como vemos en el caso de Maryse y Stasys, es opinión unánime de la crítica especializada que con Roberto la realidad urbana se conforma en tanto espacio ‘nuevo’ que entra a formar parte de la literatura argentina. Anteriormente, no había sido representada (a fondo) por los novelistas que lo precedieron. Con esto no quiero decir que antes de Arlt la ciudad estuviera totalmente ausente de las letras argentinas, pero es cierto que no constituía uno de sus ejes temáticos centrales. El mundo ciudadano constituye uno de los núcleos fuertes de la problemática arltiana y su obra se inscribe en lo que es posible definir como ‘literatura de temática resueltamente urbana’, producción que en la Argentina coincide con el apogeo de la ‘novela rural’¹⁸⁰. De hecho, en 1926, un año fecundo para la literatura argentina, aparecen un texto de clausura y uno de apertura: respectivamente (pero al revés) *El juguete rabioso* y *Don Segundo Sombra*¹⁸¹. Según Jitrik, el primero:

marca el final del *proceso de desplazamiento de la palabra literaria del campo a la ciudad* y propone una interpretación de la vida urbana con recursos más variados, en planos múltiples, comparando con el maniqueísmo de Manuel Gálvez, el sencillismo de Fernández Moreno, o el tipismo del sainete (1980: 30).

Y, según Etchenique, pero a un nivel más general, nuestro escritor:

trae el soplo vivo de la ciudad y lo trae no como escenario para la ubicación geográfica de su novela, *sino como esencia y médula de su literatura*. Pero para acarrear los elementos que constituyen el reflejo de sus vivencias ciudadanas, no intenta colocarse en un plano de observador culto, sino que se convierte en la boca vehemente, triste, sucia y pobre de esa ciudad (1962: 29).

Ahora cabe preguntarse: ¿cuál es la Buenos Aires de Arlt? ¿Con qué coincide? Y sobre todo, ¿con qué difiere? De inmediato.

Para empezar: el primer *ni* (que no quiere ser intimidatorio: más adelante se entenderá a qué se refiere). La Buenos Aires arltiana no coincide con la aldea ‘pintada’ por el realismo romántico. Pienso en *El matadero* (1837-1840?) de Echeverría, en *Facundo* (1845) de Sarmiento o en *Amalia* (1854-1855) de Mármol; textos que fundan los rasgos esenciales de una producción literaria cuya temática será resueltamente urbana¹⁸². Estas obras, entre otras cosas, resumen una *idea de ciudad* vinculada con el concepto de *civilización* discutido en la Europa del siglo XVIII. Idea que en la Argentina encarna la voluntad de ‘ordenar’ el país y difundir en sus lugares ‘incultos’ o periféricos cierto estilo de vida y cierta visión del mundo funcionales a ese concepto de civilización. En definitiva (y para amontonar una lista pensando sobre todo en Sarmiento), ‘sembrar’ valores tales como orden, ley(es), paz, libertad, progreso, instrucción, elegancia, lujo, cortesía, organización, gobierno regular. Obras, además, en las que:

¹⁸⁰ ‘Novela rural’ que, en la década del veinte, se manifiesta en la producción literaria de varios países del subcontinente americano. Casos notorios: *La vorágine* (1926); *Doña Bárbara* (1929); *Huasipungo*, con el cual penetramos en la década sucesiva: 1934.

¹⁸¹ No es ocioso señalar que fue fecundo porque, además de las dos obras mencionadas, se publican: *Zogoibi* de Enrique Larreta, *Cosas de negros* de Vicente Rossi, *Días como flechas* de Leopoldo Marechal, *Royal Circo* de Leónidas Barletta. Son algunas. Hay otras: *Barcos de papel* y *Zancadillas* de Álvaro Yunque (pseud. de Aristides Gandolfi Herrera), *Cuentos para una inglesa desesperada* de Eduardo Mallea, *Los desterrados* de Horacio Quiroga, *El tamaño de mi esperanza* de Borges.

¹⁸² Y si pienso nuevamente en Goštautas, puedo agregar algunos nombres que retomaré más adelante: “La novela urbana reaparece con nuevo vigor en *La gran aldea* de Lucio V. López, Cambaceres, Argerich, Sicardi y Martel, quienes la enriquecen con nuevos personajes novelables” (1972: 441).

La presencia de la capital, la evocación de ciertos barrios, de su población heterogénea [...] favorecen *la constitución y el avance* de la *temática urbana*. Con todo, la recreación del ambiente urbano permanece estrechamente supeditada a la motivación esencial de los novelistas: *el compromiso político anti-rosista* (Renaud 2000b: 690-691).

Al respecto, y a manera de ilustración, doy un paseo junto con el protagonista de *Amalia* para ‘mostrar’ la situación de las calles de una ciudad despojada, casi vacía, que todavía tiene el aspecto de una aldea:

Daniel hacía marchar al paso su caballo. Llegó por fin a la calle de la Reconquista, y tomó la dirección a Barracas; atravesó la de Brasil y Patagones y tomó a la derecha por una *calle encajonada, angosta y pantanosa*, y en cuyos lados *no había edificio alguno*, sino los fondos de ladrillo y de tunas de aquellas casas con que termina la ciudad (Mármol 1978: 22).

El segundo *ni*. No coincide tampoco con lo que podría tildar de ‘ciudad transitoria’. Quiero decir: la correspondiente al pasaje de un tipo de sociedad agraria a una urbanizada e industrial. Espacio sometido al proceso de transformación turbulenta de gran aldea a megalópolis (debido al aluvión inmigratorio europeo), al cual asistieron – si bien en medida diversa – las generaciones del 80 y la posmodernista o novecentista. En Groussac y/o Cambaceres – pienso en *Sin rumbo* (1885) –, el espacio urbano cobra más trascendencia, aunque la primera obra que puede reivindicar cabalmente el adjetivo de ‘urbana’, por la atención prestada a la vida de la ciudad, es un texto costumbrista de Lucio Vicente López: *La gran aldea* (1884) –, única obra literaria escrita por el autor: “López se hace el cronista de una ciudad que, a raíz de un acelerado crecimiento en los últimos veinte años de su historia, se encamina hacia la modernidad. Su obra constituye un hito decisivo en la historia de la temática urbana rioplatense” (Renaud 2000b: 691). Y dos: por lo que atañe a los novecentistas, puedo señalar la ciudad de *La canción de barrio* (1913), en donde Carriego – por medio de una poesía impregnada de sentimentalismo – propone un mundo mínimo de patios, cafés, calles transitadas por seres con un destino humilde. Notorio: allí está aquella ‘costurerita que dio aquel mal paso’. En definitiva, se trata del mundo del suburbio. O, para decirlo de manera más acotada, veo una Buenos Aires que es un barrio: Palermo.

Entre estos dos primeros *ni*, para poner las cosas en foco y operar un acercamiento progresivo, la ciudad arltiana es la *urbe moderna*, convulsionada e inestable, en la que impera la mezcolanza étnica y que ha crecido vertiginosamente antes y después de la Primera Guerra Mundial: “Buenos Aires ya es la *gran ciudad*, la *ciudad del industrialismo* del siglo XX. El hiato con el país pastoril se ha completado: ha ingresado en la civilización occidental de las grandes ciudades contemporáneas” (Arrow 1954: 18).

El tercer *ni*. La Buenos Aires de Arlt, ciudad del industrialismo y, sobre todo, de la mezcolanza étnica, no coincide de ninguna manera con una (otra) Buenos Aires que le es contemporánea. Carraspeo y (pronuncio el) nombre: la borgeana. De hecho:

A diferencia de Borges que, en los años veinte, funda una mitología urbana *marcada por el sentido del pasado histórico* y del pasado de la ciudad, para Arlt, la cuestión se resuelve en una *nueva fundación literaria*, con materiales de una escenografía desarticulada por el *caos del crecimiento urbano y el industrialismo* (Sarlo 1997: 45).

Visiones antitéticas. Sea. Se repelen. Mientras para Borges el barrio es un *locus amœnus*, para Roberto es el espacio de la “mezquindad moral pequeño-burguesa y de los odios triviales de los pequeños propietarios” (ibid.: 47). Notorio: estoy pensando en el Borges de 1923: *Fervor de Buenos Aires*. Y el primer calificativo que se me antoja para adjetivar la ciudad que allí se representa es – como en el caso de Carriego – *intimista*. Estamos frente a una imagen de Buenos Aires que – para decirlo con Pezzoni – es ese espacio de la “orilla, el arrabal, las calles que desdibujan la frontera entre la ciudad y el campo” (1986: 81; también, Sarlo 1988: 43). Sitio imaginario de un Borges que – según sus propias palabras – ha “*rechazado* los vehementes reclamos de quienes no advierten sino

lo extranjerizo: la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos” (cit. en Pezzoni 1986: 80). Se trata de un poemario en donde la presencia inmigratoria brilla por su ausencia¹⁸³ y en donde prima la búsqueda del ‘color local’¹⁸⁴, filtrado, entre otra cosas, por esas calles barriales de Buenos Aires que

ya son la entraña de mi alma. / No las *calles enérgicas*, / *molestadas de prisas y ajetreos*, / sino la *dulce calle de arrabal* / enternecida de penumbra y ocaso / y aquellas más afuera / ajenas de árboles piadosos / donde *austeras casitas* apenas se aventuran, / abrumadas por inmortales distancias, / a perderse en la honda visión / *de cielo y de llanura* (Borges 1967: 17).

Entonces, se hace hincapié en una colección de calles orilleras, con sus veredas, pero también en bóvedas, patios, zaguanes, parras, aljibes – presentes en el poema “El patio”, entre otros –, en los barrios – Recoleta, por ejemplo –, en las plazas – San Martín. En definitiva, en esa ciudad descubierta por medio del vagabundeo del *flâneur* por la periferia – tematizado por poemas como “Caminata” o “La vuelta” (Molloy 1984: 487-496). Texto en el que abundan, por otra parte, según reseña Goloboff, “las casi definiciones, formas prácticamente dogmáticas de nombrar la ciudad y sus lugares, en un intento de atrapar la esencia poética encerrada o percibida en ellos: «El patio es el declive / por el cual se derrama el cielo en la casa», «El arrabal es el reflejo de nuestro tedio»” (1989: 215. El subrayado es del autor).

El cuarto *ni*. Y no es tampoco aquélla de la narrativa boedista, en donde los ambientes son ‘neutros’, en el sentido de que se quedan en ‘su lugar’ sin adherir al relato. Al respecto, se podrían citar varios textos, pero valgan dos fragmentos ejemplares pertenecientes a dos cuentos, respectivamente, del patrón de Boedo, Elías Castelnuovo, y de Leónidas Barletta. En *Guitarrita* (1930), texto cuyo título deriva del personaje homónimo, un niño al quedar huérfano es recogido por una pareja que pronto empieza a maltratarlo. Al descubrirse ese hecho, paradójicamente:

intervino el juez de menores, que dispuso la reclusión del niño, no del matrimonio, en un depósito de La Plata. Lo remitieron después al anexo de Lorea, en *Buenos Aires*, y posteriormente a la colonia, a los catorce años, donde se presentó ya en esa actitud espiritual que daba grima y con ese rostro que hacía venir sueño (Castelnuovo 1959: 120).

Por lo referente al segundo – *Los pobres* (1925) –, aquí nos encontramos con el personaje de una joven inmigrante (Rosario) quien, al dejar su pueblo rural de Italia, al poco tiempo de casarse y rumbo a la Argentina, “Derramó muchas lágrimas y, con la esperanza de que habría de volver en breve tiempo, embarcó para *Buenos Aires*, donde, según las voces, las libras esterlinas se encontraban hasta en las alcantarillas” (Barletta 1925: 7). Pero, al llegar a Brasil, los recién casados se enferman de viruela negra y Pedro, el marido, fallece, mientras que ella queda ciega. Llegada a Buenos Aires, la ciudad recibe la siguiente ‘atención testimonial’:

Tanteando las paredes, preguntando, [Rosario] se orientó al fin por *esas calles* y salió del *puerto*.

Una mendiga la llevó al *Paseo de Julio*, en un día de lluvia y la dejó debajo de las arcadas. Desde entonces vivió en ese lugar. Dormía en el suelo, comía el resto de comida de las fondas, disputándoselos entre cuatro o cinco de su condición (ibid.: 8)¹⁸⁵.

¹⁸³ Esa misma presencia que con su pobreza – según indica Sarlo (1988: 58-62) –, conjuntamente con el bajo fondo y la tecnología, modela el espacio urbano arltiano.

¹⁸⁴ Color local que, posteriormente, el mismo Borges se ocupó de criticar en *Discusión*. Allí establece un paralelismo entre los argentinos, el color local de Buenos Aires y la ausencia de camellos en el *Alcorán*, ya que “Mahoma, como árabe no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes”. Y sugiere que de la misma manera “los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en el color local” (1974: 270).

¹⁸⁵ La ceguera de Rosario no constituye obstáculo alguno para la mirada porque el narrador, siendo omnisciente, hubiera podido ofrecernos alguna ilusión referencial, haciendo hincapié en connotadores de mimesis (efectos de real). O bien, hubiera podido ‘hacernos mirar’ con los ojos de otro personaje, como por ejemplo la muchacha que Rosario recoge por la calle cuando chica y que la acompaña hasta la adolescencia.

Resulta evidente que en estos fragmentos los escasos ambientes, y la ciudad en general (que casi se reduce a la mención de su nombre), aparecen como mero decorado o adorno estático. La única función que cumplen es la de ubicar en un espacio cualquiera – es decir, que tiene el valor de un lugar cualquiera – a los personajes mencionados¹⁸⁶. Por el contrario, en *Los siete locos* los espacios son dimensiones dinámicas, sensibles. Se trata de coordenadas activas. Entre éstos y los personajes se establecen relaciones de estricta dependencia porque ambos están como pegados con vistas a configurar unidades inescindibles. ¿Qué sería de las calles de Buenos Aires sin Erdosain o de éste sin ellas? ¿Qué sería del Astrólogo sin Temperley y viceversa? Los espacios son *apéndices*, en el sentido de *prolongaciones*, de los personajes¹⁸⁷. Dimensiones que cooperan en la mitificación del espacio urbano, que ‘penetran’ la trama de la novela, siguen la historia página a página y que, sobre todo, ratifican el estatuto grotesco del cuerpo de los protagonistas: “cuerpos sonámbulos, grotescos, magullados, mutilados y tristemente vacíos que cruzan sin rumbo fijo por la ciudad” (Renaud 2000b: 705). Esta última afirmación merece una aclaración.

Una de las características del cuerpo grotesco es que no está separado del resto del mundo. De hecho, para que amerite el adjetivo de grotesco *no debe* ser cerrado, en el sentido de concluido en sí. Ni debe ser *determinado*, en la acepción de *dado*, sino que tiene que superarse a sí mismo, romper y salir de sus propios límites físicos. Se trata de un cuerpo cuya singularidad, entonces, es la de proyectarse hacia afuera. Una de sus principales tendencias es estar listo para concebir y/o para ser fecundado. Su peculiaridad general, tal como aquélla de lo grotesco o, si se prefiere, su unidad, debe ser *doble*. Con esto quiero decir que no se trata de un solo cuerpo y también que no son todavía dos. Se trata de una ‘entidad’ en *estado de transición*: un cuerpo abierto e incompleto como *Los siete locos* mismo, cuya modalidad de composición es igualmente abierta. Partes de cuerpos diversos o ingredientes de índole distinta (humanos y ‘urbanos’, como veremos, en el caso de Erdosain) se reúnen para configurar ‘un solo cuerpo plural’. Bajtin dilucida estas peculiaridades sosteniendo que en el cuerpo grotesco:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste *se abre al mundo exterior o penetra en él* a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. [...] el cuerpo revela su esencia *como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites*. Es un cuerpo eternamente *incompleto, eternamente creado y creador*, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, *dos eslabones* observados *en su punto de unión*, donde el uno entra en el otro (1994: 30).

En *Los siete locos*, esa no separación del resto del mundo – al menos por lo que concierne al protagonista – se lleva a cabo gracias a sus “estados de conciencia” que, paradójicamente, funcionan como orificio (a través del cual entra el mundo) o excrescencia (sobre la cual el mundo se apoya) del mismo cuerpo. De hecho, tal como veremos más adelante, son esos “estados” los que posibilitan la ruptura que compele al cuerpo a abrirse hacia el ‘exterior’ (pasando, paradójicamente, por el ‘interior’: los ‘espacios mentales’) y que, correlativa e inversamente, me empujan a hablar de cuerpo grotesco en el caso de Erdosain. Cuerpo que se hace uno con esa ciudad que lo contiene y que recorre u ocupa, configurándola. Donde esa configuración, como vimos más arriba, comporta escribirla y/o proyectarla.

Después de haber señalado la serie de los *ni* – que como los lados de un cuadrado circunscriben, pero no explicitan mi objeto – es preciso rebobinar hacia el centro de la discusión para definir la ciudad del relato arltiano.

¹⁸⁶ Quiero decir que el relato no se alteraría gran cosa si Buenos Aires, por ejemplo, fuese La Plata o Rosario, o la Argentina en general. Dicho de otro modo, los espacios no son funcionales a la historia.

¹⁸⁷ Y si me apuran, diría que la Buenos Aires de Arlt posee la categoría de un verdadero protagonista de la ficción. O, si se prefiere: “en el paradójico mundo arltiano, adicto a las abstracciones lo mismo que a las sugestivas minucias, el mundo urbano posee también un volumen, un peso y un color específico, *una identidad inconfundible que lo empareja con los protagonistas mejor delineados en la ficción*” (Renaud 2000b: 703).

Toda la obra de Roberto se inicia con esbozos porteños (rápidos croquis de la ciudad) que luego se modifican en función del género elegido para contar (novela, cuento, teatro, aguafuerte). O, como reseña Corral, contrapunteando aguafuertes y novelística: “Los múltiples recorridos del cronista Arlt por Buenos Aires se duplican en los vagabundeos de los personajes en sus novelas. Hay sin duda coincidencias entre las zonas por las que deambula Arlt en sus aguafuertes y, paralelamente, los espacios que aparecen en [sus] novelas” (2000: 615). Buenos Aires es el escenario de la novelística robertiana, de buena parte de sus cuentos, de sus dramaturgias y de sus colaboraciones periodísticas – exceptuando las aguafuertes de viaje, en donde la capital argentina aparece como contrapunto del lugar visitado. Sus manifestaciones, sin embargo, no se presentan siempre del mismo modo. A manera de demostración: mientras en *Los siete locos* Buenos Aires es sus calles y éstas *son* su nombre, es decir no son lugares que suscitan la atención del narrador o de los personajes que las recorren, en *El juguete rabioso* esas mismas calles constituyen un fuerte elemento productor de observación. Abundan las descripciones de la arquitectura y mientras Silvio Astier usa los lugares abiertos o de tránsito para encontrarse con sus amigos (el Rengo, Enrique, Lucio), Remo Erdosain los encuentra, curiosamente (si pensamos en el tamaño de la ciudad en los años veinte¹⁸⁸), casi vacíos. Esta diferencia radica en que mientras en *El juguete* (así como también en buena parte de la cuentística) hay un narrador en primera persona que “sitúa en el primer plano, tradicionalmente, la mirada” (Jitrik 1980: 28), en *Los siete locos* hay un narrador “a quien le contaron los hechos, *es un transcriptor y no un observador*, lo cual, por consecuencia, lo obliga a referir en todo caso miradas de otros” (ibid.). Y por el revés: en el caso de *Los siete locos*, la ciudad – como ya insinué – se configura a través de las andanzas del protagonista, muchas veces sin dirección determinada (más adelante citaré algunos extractos en donde la exasperación de verbos de movimiento pone de manifiesto dichos desplazamientos). Erdosain recorre las calles del centro y aquéllas de algunos lugares suburbanos. En este sentido, a partir de la mirada y de las andanzas, siempre siguiendo a Jitrik, se podría hablar de:

literatura de *caminata o de viaje*, en la que el desplazamiento es necesario para una observación que al transcribirse convoca los poderes de la escritura, [y en ella] la mirada cumple una función básica, es una mediación necesaria; obviamente, hay que ver primero para describir después, pero no se trata sólo de eso sino de lo que la mirada, por su propia carga, *clasifica, selecciona, jerarquiza* (ibid.: 27).

Mirar y deambular, pues, son verbos que expresan una identificación entre acciones diversas, que se diversifican aún más con la alternancia entre relatos catárticos y zonas de angustia. En los primeros, ya lo he insinuado, Erdosain está siempre en marcha, activo, mirando ‘hacia afuera’, contrariamente a lo que sucede en las segundas, en donde aquello que lo distingue es una actitud de parálisis. En estos lugares textuales Remo (se) mira ‘hacia adentro’, se halla atrapado en su ‘espacio mental’. De hecho, “La aventura urbana presenta una *doble vertiente* en las obras de R. Arlt: la investigación del espacio exterior va de la mano con la exploración de la interioridad del personaje” (Renaud 2000b: 704). Ese personaje es Remo¹⁸⁹. La energía que lo empuja a deambular, mirar y – correlativamente – a buscar a un interlocutor no es propia de su carácter sino que se debe al influjo motriz de una ‘fuerza ajena’: la angustia. Esa misma fuerza que en ciertos lugares textuales lo atrapa, entorpecéndolo. Más adelante, me ocuparé de discutir dicha diferencia y la función (plural) de la angustia en relación con la crítica que Arlt formula a una ‘rutinización visual’ que, a la par de la temática urbana, constituyen motivos predilectos de su narrativa.

¹⁸⁸ Con ‘tamaño’ estoy pensando tanto en la dimensión de Buenos Aires como en su concentración de personas. De hecho, para percatarse de esta afirmación basta con hojear la colección de fotos de los años veinte presentes en Iñigo Carrera (1971: 49-72), en donde se nos muestra la ciudad tanto en una vista panorámica como el hacinamiento (de carros, tranvías y hombres) por las calles.

¹⁸⁹ Otro crítico que discute esta alternancia entre el ‘afuera’ y el ‘adentro’, entre la ciudad de Buenos Aires y el mundo interior de Remo es Roland Spiller, quien sostiene: “La relación entre mundo exterior e interior, enriquecido semióticamente, es un tema sumamente importante” (2001: 64).

Decía: en la segunda obra arltiana aparece la huella imborrable de la ciudad, cuya existencia estará siempre presente a lo largo del texto, más que como telón de fondo – tal como ya lo insinué – con la trascendencia de un personaje. Encontramos su primera mención al comienzo de la narración, que es también el punto de arranque del viaje / camino del protagonista. Al rato de haberse producido la primera situación disyuntiva – el descubrimiento del desfalco –, el cobrador de cuentas se despide de sus jefes y entonces aparece esa ciudad que – para decirlo en términos marechalianos, de connotaciones negativas – “tiene su símbolo en la gallina [...] por la elevación de su vuelo espiritual” (Marechal 1966: 56). Esa misma ciudad que, en el caso de Erdosain, como pronto evidenciaré, funciona de contrapunto para su historia interior:

–Entonces, ¿puedo irme?
 –Sí...
 –No, quiero decir si puedo cobrar hoy...
 –No... Entréguele los recibos a Suárez y mañana a las tres esté aquí, sin falta, con todo.
 –Sí... todo... –y volviéndose, salió sin saludar.
 Por la *calle Chile* bajó hasta *Paseo Colón*. Sentíase invisiblemente *acorralado* (“La sorpresa”, 9).

La metrópoli – contrariamente a la positividad semántica de su nombre – asume los caracteres de una realidad abnorme y desconcertante. No es un espacio donde puedan proyectarse mitos positivos. Se trata de un lugar que *acorrala* (en el sentido de: intimidar, confundir, atemorizar) y da la sensación de encierro (ésta es una de las causas que determina la angustia): un auténtico espacio de combate. Es por otra parte el lugar del desarraigo de los protagonistas, “una prisión que deforma la personalidad y de la que no hay salida, y [Arlt] formula su protesta contra la gran ciudad capitalista en la locura de los «locos»” (Koczauer 1987: 35). La percepción y la representación literaria del ámbito urbano tienen connotaciones negativas o, por lo menos, problemáticas; se lo ve como algo incomprensible, fragmentado y extraño, que amenaza la vida de los hombres. Al respecto, basta pensar en esas palabras – dirigidas a Erdosain – con las que el Buscador de Oro conceptualiza las ciudades: “Las ciudades son los *cánceres* del mundo. *Aniquilan* al hombre, *lo moldean cobarde, astuto, envidioso*” (“El buscador de oro”, 177). Es así cómo el lector recibe de dicho espacio una impresión global de dureza y opresión, de una jungla de cemento, símbolo de la deshumanización de la vida moderna. Esta visión se desarrolla y consolida, correlativamente, en múltiples colaboraciones periodísticas: las *Aguafuertes porteñas*. En una de ellas – “El desierto en la ciudad” (título al que si se le agrega el verbo *entra*, se transforma en el de su última pieza teatral) – podemos apreciar la valoración adversa a la que aludí, puesta en evidencia por medio del hombre que la puebla:

Y cada vez más me inclino a creer que en las ciudades existe el hombre Robinson Crusoe; el hombre abandonado por todos sus semejantes; el individuo que por azares de fatalidad, se siente *aislado, solo, perdido*; el hombre que, quiera o no, tiene que exclusivamente apoyarse en sí mismo [...], que *esconde sus lágrimas* y que en las plazas [...] arrastra su fatiga (Arlt 1998: 217).

Y procediendo de falta en falta, se puede abrir el ángulo de toma. A la típica falta de admiración de Roberto hacia su ciudad, se le suma otro tipo de falta. Ésta se concreta en la ausencia, en *Los siete locos*, de cualquier interés testimonial o documental hacia esa misma urbe, que sí encontramos, por ejemplo, en algunas obras contemporáneas de la narrativa arltiana. Pienso en *Nacha Regules* (1919) o en *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez. También en un texto posterior, pero que retrata la misma época: *Adán Buenosayres* (1948), novela en la que los paseos de los protagonistas sirven, entre otras cosas, para testimoniar la ciudad, cuyas descripciones son llevadas a cabo de manera detallada. Al contrario, en nuestro texto impera una falta casi total de descripciones de las escenificaciones urbanas¹⁹⁰. Como ya dije, Erdosain atraviesa las calles de Buenos Aires y el lector las conoce por medio de la mención de sus nombres. Esto es, las calles *son*

¹⁹⁰ Esto recuerda un poco las muy someras descripciones de los paisajes urbanos propias del tango, donde el decorado ciudadano se ciñe a las callecitas, los farolitos, el patio del conventillo, etc.

sus nombres. Para ‘mostrarlas’, valga la redundancia, ‘alcanza’ el nombre. En general no se apela a ningún ‘ornamento’. En esta visión distanciada o superficial – *como desde arriba* – la arquitectura de la ciudad se nos aparece abstracta, insólita y para su representación se apela al *expresionismo*. Quiero decir: a una técnica que la crítica arltiana suele tildar de *expresionista* (llamada de atención y anuncio). En la mayor parte de las ocasiones, el espacio urbano carece de presencia humana, a pesar de que Erdosain atraviesa sus lugares céntricos muchas veces *en horas pico*. A saber, a pesar de deambular constantemente en ambientes abiertos, el protagonista casi nunca ve a la muchedumbre que, como podríamos sospechar, se mueve al igual que él en los espacios que cruza. En ese universo que recibimos despoblado de seres (porque quien podría dar cuenta de su presencia no los ve), son las cosas ‘muertas’ las que adquieren ‘vida propia’ y compensan de esta manera el vacío humano. Es así cómo las fachadas de las casas, las calles, sus juegos de luces y de sombras, sus veredas – por medio de un abundante y frecuente geometrismo metafórico o “metáfora tecnológica” derivada del mundo de la industria (Goloboff 2001: 55) – son presentadas como formas cúbicas o cilíndricas de cemento, acero, cromo, cobre, plata, zinc. Se eligen los componentes elementales que sirven para construir toda ciudad moderna y se hace hincapié en los aspectos geométricos – en una arquitectura hecha de triángulos, paralelepípedos, líneas oblicuas, círculos, diagonales de hierro. De este manera, se configura un espacio *apocalíptico* (en el sentido de atemorizante). Al respecto, conviene recuperar la misma voz crítica, pero en fragmentos pertenecientes a dos lugares textuales diferentes, en donde se expresa que:

con las metáforas técnicas se revela desembozadamente la opresión brutal ejercida por el mundo de la urbe (Renaud 1989: 203);

gracias a la frenética proliferación de formas geométricas –paralelogramos, rectángulos, cuadrados, cubos y cilindros invasores–, a un brutal surgimiento de oblicuas incisivas, de amenazadores ángulos agudos, la agresividad y el poder destructor de la urbe van cobrando una dimensión realmente obsesiva (Renaud 2000b: 703).

Insisto y añado: espacio apocalíptico – y a la larga (hay que reconocerlo) algo monótono –, cuya configuración pone de manifiesto (quiero decir: vuelve aún más evidente) las intrincadas psicologías de sus pobladores. El espacio urbano se convierte así en espejo de las ‘crisis’ de sus seres. En definitiva, estamos en presencia de una distorsión de las escenificaciones urbanas. El decorado urbano se geometriza y, al hacerlo, adquiere ‘vida propia’¹⁹¹. Es en este sentido que Buenos Aires abandona o disminuye su peculiaridad de decorado para adquirir el semblante de un personaje. Personaje que, al animarse y poder ser recorrido y atravesado, o sea, descubierto, es penetrado por Erdosain. Así, tal como lo indiqué anteriormente, adquiere los rasgos de un personaje femenino.

¹⁹¹ Por el derecho: la escritura novelesca arltiana, enriquecida de metáforas e imágenes audaces, se acerca mucho a la escritura vanguardista latinoamericana en auge en los años veinte. Con esto no me refiero al vanguardismo preconizado por el Borges ultraísta, sino al *estridentismo mexicano*. (De todos modos, se podrían establecer ciertas relaciones entre los postulados borgeanos – uso de la metáfora, supresión de la continuidad lógica, de los nexos semánticos, etc. (Fernández Moreno 1867: 493-497) – y la escritura arltiana). Pienso en las obras de Germán List Arzubide, *Esquina* (1923), en *Vrbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos* (1924), de Manuel Maples Arce – el ideólogo del movimiento – y en el no. 1 de la revista *Actual*, pegado (tal como *Prisma* en Buenos Aires) en la paredes de Puebla en 1921. Estos textos incorporan a su léxico términos técnicos derivados del ámbito industrial, las temáticas de la nueva metrópoli, cierto geometrismo, exaltan la “belleza actualista de las máquinas”, al “hombre tecnificado” y no es casual que Maples termine su *Comprimido Estridentista* con esta frase sugerente: “Me ilumino en la *maravillosa incandescencia* de mis nervios *eléctricos*” (Schwartz 1991: 159). Y por el revés: no quiero solapar que la ‘mística industrialista’ arltiana recuerda de cerca la del futurismo italiano. De hecho, estas palabras del Astrólogo – “Hacerle ver a un hombre que *es tan bello ser jefe de un alto horno* como antes descubrir un continente” (“El Astrólogo”, 43) –, fácilmente podrían ser adjudicadas a Marinetti. Esto que merecería una mención más extensa que la permitida en una nota al pie, aparece aquí porque incluirlo en el cuerpo del texto nos alejaría mucho del rumbo que estoy siguiendo. En todo caso, con la mención quiero indicar una posible pista a otros investigadores que, eventualmente, podrían interesarse en este aspecto.

Rebobino para configurar una visión panorámica. Percepción bajo formas geométricas y apelación a la metáfora tecnológica resisten al paso de los años e imbuyen la escritura de Roberto. Se trata de operaciones constantes que *no atañen sólo a la novelística*. Un ejemplo marcado por su exasperación flagrante lo podemos rastrear, por ejemplo, en el *incipit* de esa *Noche terrible* que Ricardo Stepens “no olvidará jamás”:

Distancia encajonada por altas fachadas entre las que parece flotar una neblina de carbón. A lo largo de las cornisas, *verticalmente* con las molduras, contramarcos fosforescentes, *perpendiculares* azules, *horizontales* amarillas, *oblicuas* moradas. Incandescencias de gases de aire líquido y corrientes de alta frecuencia. Tranvías amarillos que rechinan en las *curvas* sin lubricar. Ómnibus verdes trepidan sordamente lienzos de afirmados y cimientos. Por encima de las terrazas plafón de cielo sucio, borroso, a lo lejos *rectángulos* anaranjados en fondos de tinieblas. La luna muestra su borde de plato amarillo, *cortado por cables* de corriente eléctrica (Arlt 2002: 171).

Dije: ‘no atañen sólo a la novelística’ porque, como se ve, se manifiesta también en la cuentística. Y además en sus textos periodísticos. Entre 1935 y 1936 dichas operaciones se exhiben en algunas *Aguafuertes vascas*. Valga un extracto de “Archanda”, texto que toma el nombre de un “monte que se encuentra a un costado de Bilbao” (Arlt 2005: 101). Roberto lo escribe en ocasión de su viaje a España como enviado de *El Mundo*. En el siguiente extracto, la ciudad vasca, ‘vista en picada’ por los ojos del reporter, recuerda mucho la configuración de la urbe porteña:

Bilbao adquiere la vidriosidad de una ciudad insepulta en una masa de bruma. A través de las humaredas de las fábricas, se distingue el río Nervión, semejante a una “ese” de *plata batida*. [...] Súbitamente se pierde la noción del lugar. Tres hileras de montes se extienden y sobreponen las *masas de sus triángulos*. [...] la última hilera de montañas corre sus *masas inmensas de trapecios* de papel de seda azul. [...] De pronto, el cielo se tiñe de *cobre*. Bilbao, a doscientos cincuenta metros de *profundidad*, *techado de convulsos plafones de humo*, cobra una apariencia de inframundo. Se distingue inciertamente su techerío rojo montado *en cubos* de cartón. Las altas *chimeneas como escarbadientes montados* en caseríos fantasmales, vomitan *cilindros* de humo denso (ibid.: 102).

Recursos – la metáfora tecnológica y la mirada geométrica – que, asociados en sus novelas a una imaginación vanguardista, han empujado a la crítica especializada a hablar de una Buenos Aires *expresionista*. Esto porque su representación adquiere las características (o sea, se crea la ilusión) de ‘algo vivo’. O, como diría Roberto en versión aguafuertista, reflexionando sobre el estatuto de la novela contemporánea en oposición a la clásica y moderna: a veces “*se hace girar el paisaje* en torno del protagonista inmóvil, y lo que se busca entonces es producir una ilusión de acción dramática por el simple movimiento de marco” (1998: 557). En definitiva, se trata de un espacio dinámico – tal como acontece en el cine expresionista¹⁹² – que aparenta movimiento por medio de la relación peculiar que se establece – gracias a dichas operaciones – entre sus calles y el protagonista. Según lo indica Capdevila: “A la imagen que surge de ese procedimiento los expresionistas la llaman “fisonomía latente”: se trata de la *configuración dinámica* de lo real antes que de su figuración cristalizada en imagen” (1999: 132). Y dos: Maryse Renaud, quien entre otros¹⁹³ se ocupó de discutir en varias ocasiones la incidencia del expresionismo alemán en *Los siete locos-Los lanzallamas*, corrobora esta opinión al afirmar que dichos textos:

¹⁹² En ese tipo de cine (pienso en: *Dr. Mabuse, der Spieler. Ein Bild der Zeit* (1922) de Fritz Lang, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de F. W. Murnau, *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1929) de Robert Weine) se suele hablar de *Landschaft mit Seele*. Allí, el espacio – según reseña Aira en un trabajo sobre Arlt, el (incomprensible) concepto de Monstruo y el expresionismo – “se crea mediante luces, como una ilusión del ojo del espectador, o mediante las perspectivas trucadas de los telones, o inclusive mediante los movimientos del actor; el buen actor expresionista «construye el espacio»” (1993: 68). Tal como lo señalé anteriormente, en *Los siete locos* el espacio está estrechamente vinculado con sus ocupantes. Máxime, Erdosain y el Astrólogo.

¹⁹³ Otros críticos que plantearon la vinculación entre Arlt y el expresionismo son, por ejemplo: Sarlo (1992: 15-21; 1997: 43-64), el ya citado Aira (1993: 55-71), excesivamente didáctico y ‘pretextuoso’ frente al expresionismo, y la ya mencionada Capdevila (1999: 130-141). Ésta última estima el expresionismo como – nada menos – “la perspectiva de lectura privilegiada para volver a considerar algunos aspectos de la obra de Arlt a partir del problema de la

conjugan en efecto las principales características de la *sensibilidad expresionista*: sus audacias y su candor, su violencia iconoclasta, sus ambigüedades y, en última instancia, *su dinamismo desaforado, su exaltación del movimiento* (2000b: 693).

[Y más adelante ratifica] la *implacable geometrización* a la que se encuentra sometido el espacio en las novelas arltianas, el poder emocional, el patetismo vinculado a los tintes ya sombríos, ya agresivos, asignados a la “ciudad canalla”, la presencia de verdaderos “cuadros” descriptivos, todo sugiere insistentemente la posibilidad [...] de una experiencia visual [de Arlt] fuertemente interiorizada (ibid.: 695-696)¹⁹⁴.

Para poner las cosas en foco y disminuir el alejamiento de nuestro texto, producido por las afirmaciones precedentes (circunstanciales, teóricas o abstractas), estimo pertinente transcribir algunos párrafos de *Los siete locos* – aquellos que se me antojan cruciales por su grado de elaboración. Ubicados en partes diversas de la obra, los transcribo a continuación en el siguiente orden: las calles *son* su nombre, los lugares céntricos y en horas pico están vacíos, el geometrismo metafórico vehiculiza las descripciones:

[Erdosain] Respiraba despacio y desesperaba de llegar jamás. ¿A dónde? (*sic*) Ni lo sabía.

En la *calle Piedras* se sentó en el umbral de una casa ocupada. Estuvo varios minutos, luego echó a caminar rápidamente y el sudor corría por su semblante como en los días de excesiva temperatura.

Así llegó hasta *Cerrito* y *Lavalle*.

Al poner una mano en el bolsillo encontró que tenía un puñado de billetes y entonces entró en el bar Japonés (“El odio”, 22-23)¹⁹⁵.

[Erdosain] Vagabundó toda la *tarde*. Tenía *necesidad de estar solo, de olvidarse de las voces humanas* y de sentirse tan *desligado de lo que lo rodeaba* como un forastero en una ciudad en cuya estación perdió el tren.

Anduvo por las *solitarias ochavas* de las *calles Arenales* y *Talcahuano* (“Los sueños del inventor”, 28-29).

El reloj de la estación marcaba *las ocho de la noche*. Erdosain bajó. [...]

Cuando se encontró *solo* en la *calle Centenario*, bloqueado de frente y a las espaldas por dos *murallas de neblina*, recordó que al día siguiente lo asesinarían a Barsut. Era cierto. Lo asesinarían (“Los Espila”, 206).

Caminaba despacio. Aquellos *túneles vegetales* le daban la sensación de un trabajo titánico y disforme. Miraba deleitado los senderos de grano rojo en los parques, que avanzaban sus *láminas escarlatas* hasta los prados, manteles verdes *esmaltados* de flores violáceas, amarillas y rojas. Y si levantaba los ojos, se encontraba con aguanosos pozales en el zenit (*sic*), que le producían un *vértigo de caída*, pues de pronto el cielo desaparecía en sus pupilas y le dejaba en los ojos una negrura de ceguera, aclarándose el aciegamiento en un *furtivo mariposeo de átomos de plata*, que a su vez se evaporaban, transformándose en *terribles azulecos ásperos y secos*, ahora en lo alto como *cavernas de azul metileno*. [...]

–Augusto Remo Erdosain –[...] Por *las calles oblicuas*, bajo los *conos del sol*, avanzaba (“El látigo”, 132).

representación, en función de comenzar a definir [...] los términos del realismo arltiano” (ibid.: 131). Por otra parte, el “«ver» bajo formas geométricas” y la abundancia de dichas formas en las descripciones de la ciudad arltiana empujaron a Jitrik – en un artículo publicado inicialmente en *Escritura* (Caracas, 1976) – a plantear una relación entre Arlt y el cubismo, que junto con el futurismo gravita “en la configuración del ultraísmo argentino” (Jitrik 2001: 55-106).

¹⁹⁴ Renaud también discute y ensancha, según el caso, estas mismas ideas en: (1989: 195-213) y (2000a: 188-215).

¹⁹⁵ En cuanto a esta observación de que las calles sólo aparecen en nuestro texto por medio de la mención de sus nombres (hecho que implica una falta de descripción), quiero agregar lo siguiente. Dichos nombres apelan a dos tipos de conocimientos diversos: al del referente real por parte del lector, en quien dichos nombres logran evocar los recorridos de Erdosain, recordar lugares concretos, saber si se trata de espacios céntricos o periféricos, incluso connotar los grupos sociales que los ocupan y su rol respecto de la *angustia* del protagonista (su alienación). (Re)Conocimiento que implica poder apropiarse de la significación del nombre de las calles y convertirla en un objeto comprensible. Y dos: dichos nombres pueden apelar también al desconocimiento por parte del lector, sobre todo si éste es extranjero. En este caso (apelo a mi propia experiencia de migrante, a un antes y un después de Buenos Aires), no obstante la ignorancia, la reiteración de ciertos nombres alcanza a delatar su papel en la alienación del protagonista, ese sentimiento que inevitablemente acompaña la visión urbana y que discutiré a continuación. En este sentido, una presencia patente se vuelve misteriosa porque no se deja aprehender en su totalidad, sino que se limita al aspecto más evidente.

Rodaba la luna sobre la violácea cresta de una nube, las veredas a trechos, bajo la luz lunar, diríase cubiertas de planchas de zinc, los charcos centelleaban profundidades de plata muerta, y con atorbellinado zumbido corría el agua, lamiendo los cordones de granito. Tan mojada estaba la calzada, que los adoquines parecían soldados por reciente fundición de estaño.

Erdosain entraba y salía de las sombras celestes que *oblicuamente* cortaban las *fachadas*. El olor a mojado comunicaba a la soledad matutina cierta desolación marítima (“El suicida”, 265-266).

Después de este primer acercamiento a la ciudad arltiana, tildada de expresionista (adjetivo pertinente pero insuficiente para dar cuenta de sus declinaciones: arriesgo), es preciso ahondar todavía más en ella para descubrir su *masmédula*. A lo Oliverio. De hecho, el espacio ciudadano y textual que estamos recorriendo solos o acompañados, con Erdosain o con sus ‘amigos’ – que mencionaré en el siguiente párrafo para destacar sus peculiaridades –, nos depara una complejidad mucho mayor que el expresionismo señalado anteriormente. Este segundo acercamiento es el que quiero llevar a cabo y así, correlativamente, repensar el rol de la ciudad. Entonces, al trote y a los cañonazos, un subtítulo que se me ocurre es: *de una visión superficial a una más profunda y comprensiva de la ciudad robertiana*.

Dije que el espacio urbano, más allá de la presencia de Remo, carece de presencia humana. O, mejor dicho, los estados de conciencia de Erdosain lo atrapan en su mundo interior y, en muchas ocasiones, le impiden enfocar hacia afuera. Por esto, la falta de individuos en la ciudad que Remo recorre es bastante difundida, pero no total. Si bien es cierto que en *Los siete locos* Erdosain es un protagonista solitario (además está el Astrólogo: notorio), también es verdad que de vez en cuando necesita ‘compañía’, aunque más no sea para poner de manifiesto su soledad. Cuando los habitantes de la ciudad ‘emergen’ (porque el ‘hombre-cámara’ decide fijarse en ellos, ya que los necesita), se los presenta como seres con los que es imposible establecer un contacto humano. Por otra parte, están descriptos de una manera ‘curiosa’, que desencadena una reacción insólita en el espíritu del lector – de atracción, interés y rechazo; reacción que además conmueve los cimientos del acto de percibir. Manera ‘curiosa’ dije, y ahora agregó: llevada a cabo enfatizando los aspectos repugnantes de esos individuos. Aunque quizás sea mejor decir que están configurados por una serie de términos que se repelen, pero que no pueden separarse. De hecho, se los distancia de lo humano vinculándolos al ámbito extrahumano. Sea: al caudal de motivos de que dispone lo grotesco. Sus detalles fisonómicos aparecen distorsionados y se hace hincapié en sus rostros de buey, en sus bocas con labios que se parecen a belfos o almorranas, en sus ojos de peces o cabezas de animales. En definitiva, la descripción grotesca está acentuada por el empleo de fórmulas lingüísticas propias de la zoología, típicas de la ‘cosificación’, o vinculadas con lo que Bajtin llama el “bajo corpóreo”:

[Ergueta] Con el sombrero hundido hasta las orejas y las manos tocándose los pulgares sobre el *grueso vientre*, cabeceaba con una expresión *agria, abotagada*, con *cara amarilla*.

Lo vidrioso de sus *ojos saltones*, su gruesa *nariz ganchuda*, las mejillas flácidas y el *labio inferior casi colgante*, le daban apariencia de un *cretino* (“Un hombre extraño”, 17)¹⁹⁶.

[A Erdosain] Ya no le preocupaba la actitud de Ergueta. Ante sus ojos se materializaba la taciturna figura del otro, de Gregorio Barsut, con la cabeza rapada, la nariz *huesuda de ave de presa*, los ojos verdosos y las orejas *en punta como las de un lobo* (“El odio”, 23).

¡Cuántos senderos había en su cerebro [de Erdosain]! Pero ahora iba hacia el que conducía a la fonda enorme que hundía su cubo taciturno como una carnicería hasta los últimos repliegues de su cerebelo [...].

–Al lado del viejo edificio de “Crítica”, en la calle Sarmiento, había un fonda. [...]

En aquella bruma hedionda los semblantes afirmaban *estéticas canallas*, se veían *jetas alargadas* por la violencia de una *estrangulación*, las *mandíbulas caídas* y los *labios aflojados en forma de embudo*; negros de ojos de porcelana y brillantes dentaduras entre la *almorrana de sus belfos*, que le tocaban el trasero a los

¹⁹⁶ En consonancia con lo dicho, en este extracto, *cretino* hace referencia no sólo a su sentido figurado de *estúpido*, sino también al portador de esa enfermedad endémica (propia de ciertas regiones montañosas) conocida como *cretinismo*, que se manifiesta en deformidades físicas y mentales.

menores haciendo rechinar los dientes, rateros, “batidores” *con perfil de tigre* [...]. El amo de esta caverna era un hombre enorme, *cara de buey*, ojos verdes y *nariz de trompeta* y apretadísimos labios finos (“En la caverna”, 192-194).

Más allá de estos extractos, el lector podrá encontrar a lo largo del texto abundantes ejemplos parecidos, en donde se hace hincapié en rasgos externos con la finalidad de delatar o simbolizar sus características internas. La operación que realiza la escritura arltiana es la de sobreimprimir a la imagen física, aquélla psíquica, haciendo coincidir la fealdad exterior con la moral. Generalmente, en toda la obra de Roberto, la apariencia física del personaje (máxime si se trata de los protagonistas) es siempre significativa, ya que puede interpretarse como el síntoma más superficial (a la vista) de su psicología. Y para evitar el ‘generalmente’ (dado que – ya lo dije – las generalizaciones seducen tanto como arriesgan), traeré a colación un ejemplo que Roberto nos proporciona desde el escenario de sus dramaturgias: *El fabricante de fantasmas* (1936). Allí, en la tercera escena del segundo cuadro, nos encontramos con un autor de teatro (Pedro), que después de haber matado a su mujer (Eloísa), en un estado alucinatorio, es visitado pirandellianamente por sus personajes. Estos fantasmas con apariencia humana son sus remordimientos y poseen una configuración que es eminentemente grotesca (el mismo Pedro, para ofenderlos, los llama monstruos). Configuración delatada de entrada por sus nombres: la Prostituta, la Ciega, el Verdugo, la Coja y el Jorobado; y confirmada por una intervención de este último dirigida a Pedro: “(*Violentísimo*) ¿Quién nos ha construido con esta *catadura espantosa*? ¡Tú!” (Arlt 1981: tomo II, 524). Lo que en esta pieza confirma mi opinión, son las siguientes palabras de la Coja dirigidas a “su padre”: “–¿Por qué me torciste la pierna? *Para justificar tu tesis de que todo deforme encubre a un malvado*” (ibid.: 525). Entonces, tal como señala Gnutzmann, “Arlt atribuye un significado trascendente a la desfiguración y deformación, más allá de la simple correspondencia entre belleza/fealdad y el bien/mal de la simbología tradicional” (1984: 70). Significado ‘trascendente’ que puede ser descifrado de la manera siguiente: las *deformidades físicas* son señales que remiten a los *defectos morales* de los seres urbanos, tal como la arquitectura de la ciudad revela lo alucinante y la deshumanización de la vida moderna¹⁹⁷.

Si *ver todo, y especialmente al mismo tiempo, es un riesgo*, entonces, ¿cómo (y desde dónde) hay que mirar? Ya dije que percibimos el espacio urbano a través de la mirada de Erdosain. Para ser más preciso, es el narrador quien ‘nos hace observar con sus ojos’. Gracias a los paseos de Remo, por medio de una serie de visiones parciales, que fraccionan el panorama, descubrimos la ciudad. Miradas que eligen lo que hay que mirar, que clasifican lo visto y lo organizan en un espacio distinto respecto del espacio físico. Va de suyo: el textual. En él, el referente real (la Buenos Aires empírica) funciona como ‘base de apoyo’ sobre la cual se vuelve posible asentar las imágenes de la ciudad de *Los siete locos*. Nuestra visión de la metrópoli es arbitraria, en el sentido de que el objeto enfocado se nos presenta incompleto, discontinuo, sujeto a las transformaciones que opera la mirada. Es en este sentido que hablo de crítica a la ‘rutinización visual’. A saber, es la mirada misma la que

¹⁹⁷ Cabe recordar que esta configuración grotesca es una constante de la narrativa arltiana. De hecho, la acompaña hasta su último experimento novelístico: *El amor brujo* (1932). Valga un extracto referente al aspecto contrahecho de Estanislao Balder (enfocado, además, desde un ‘movimiento’ propio de lo grotesco: “De allí que Balder *oscilara* entre los excesos más opuestos con brevísimos intervalos de tiempo”): “Su rostro brillaba de grasitud cutánea. Estaba sumamente encorvado, el talle torcido, el trasero pesado, la caja del pecho encogida, los brazos inertes, los movimientos torpes [...] gruesas arrugas comenzaron a diseñarse en su rostro. Al caminar arrastraba los pies. Visto de atrás parecía jorobado, caminando de frente dijérase que avanzaba sobre un plano ondulado, de tal manera se contoneaba por inercia. El pelo se escapaba por sus sienes hasta cubrirle las orejas, vestía mal, siempre se le veía con la barba crecida y las uñas orladas de tinta. Además echaba vientre” (Arlt 1997: 686-687). Tampoco las aguafuertes quedan al margen. Me limito a un ejemplo: el personaje del ‘bizco enamorado’ que introduce una larga serie de deformes, difundidos en toda la obra robertiana: “Aurora, la prostituta a la que Erdosain llevó a su casa, era «sumamente corta de vista». A la joven amante de Erdosain se la suele llamar por su mote, la Bizca. También la última prostituta de Haffner es simplemente la Cieguita [...]. El vidriero de *Traje* es cojo y tuerto; Alberto, el marido engañado de *El amor brujo*, es casi ciego y uno de los dos bergantes simula ser ciego en *Los lanzallamas*” (Gnutzmann 1984: 67).

modifica las condiciones objetivas del hecho o, para parafrasear modificando una máxima latina, lo que acontece es una *conformitas aspectus cognoscentis cum re cognita*. En esa adecuación es como si entre el sujeto que mira y el objeto enfocado se interpusiera una especie de ‘polución’ visual o ‘ruido’ óptico que provoca un estorbo. En este sentido, tal como señala Blengino, la ciudad (de manera parecida a la visión de los personajes que acabo de mencionar, desde ya, bajo el perfil de la fragmentación):

si frammenta e viene sostituita da un'altra prospettiva: “La *visione urbana moderna* è senza dubbio quella dall’alto; visione affidata a uno *sguardo mobile e penetrante* che sappia sondare la stessa realtà attraverso osservazioni ripetute, da angolature diverse, lievemente modificate ma sempre diverse” (Dubini 1994: 163). Ovviamente la città non è solo un luogo di osservazioni privilegiate, ma anche di *solitudine*, di *desolazione* e di *angoscia*. E Arlt fa coincidere il luogo dell’angoscia [...] proprio in quella zona dove si colloca la *prospettiva totalizzante* della visione moderna (1999-2000: 72).

Blengino – fundando su razonamiento en las propuestas de Dubini – se refiere a la perspectiva totalizante (a ‘vuelo de pájaro’, diría) que por ser tal, paradójicamente, o no tanto, es fragmentaria, y alude además a la alienación del protagonista. Ésta es la famosa *angustia*, cuya zona, según Erdosain, está ubicada “sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura” (“Estados de conciencia”, 10). La angustia, entonces, más allá de actuar en tanto fuerza que provoca el movimiento del protagonista, es la que posibilita la visión moderna de la ciudad. Y, correlativamente, una crítica nada solapada a la ‘rutinización visual’. (Roberto cuestiona la mirada rutinaria, ésa que mira sin ver nada). Visión moderna de la ciudad: la mirada a ‘vuelo de pájaro’, que es la que implica cierta ceguera exterior o miopía del sujeto principal. “Sentimiento complejo, la angustia se presenta de entrada como un producto objetivo del espacio urbano” (Renaud 2000b: 704). Y, en este sentido, para establecer un parangón aclarador, ese sentimiento complejo de Erdosain en tanto que ‘polución’ visual o ‘ruido’ óptico, opera de la misma manera que la náusea de Antoine Roquentin, cuando lo envuelve, por ejemplo, en un café de Bouville en donde asiste a un partido de barajas. A causa de su interposición entre el protagonista y los jugadores, la descripción de estos últimos se formula de manera fragmentaria, incompleta, parcial. Es así que los hombres enfocados (los jugadores) se convierten en los dientes cariados de uno, en los bigotes negros que delimitan las narices inmensas de otro, en la cabeza perruna del tercero y en la figura indistinta del último (Sartre 1965: 35). Abandonando este paralelismo Arlt / Sastre (apenas sugerido), empezamos a vislumbrar la función plural de la angustia, que opera también sobre la representación del ambiente urbano. Su influencia determina la falta de atención testimonial o documental y es a causa de ella que, en los paseos del antihéroe, no se nos proporciona casi ningún efecto de real. Por otra parte, la ceguera exterior, en tanto producto de la angustia, como veremos a la brevedad, si bien no es lo que garantiza la *sobrevivencia* (haciendo eco a Viñas: *vide* inicio de este apartado), asegura la *vivencia* del subconsciente, en tanto hecho de experiencia que se incorpora a la personalidad de Erdosain.

Si la angustia funciona como ‘polución’ visual o ‘ruido’ óptico, ¿qué acontece cuándo se oblitera? Cuando desaparece o, por lo menos, se aplaca, *emerge el mundo circundante*, y éste es percibido positivamente. Esto acontece cuando el antihéroe se siente ‘cobijado’. Cuando está ‘lejos’ de la gran ciudad, en uno de esos *pueblos* que Roberto, en un aguafuerte – “Pueblos de los alrededores” –, caracteriza de la manera siguiente: “Pueblos de los alrededores, pueblos que tienen estos nombres: Morón, Banfield, San Isidro, Ramos Mejía, *Temperley*, Saavedra... pueblos que son la *negación de Buenos Aires*, pueblos *para soñar*, pueblos de *serenidad*” (1998: 236). *Temperley* es *el* lugar para soñar, un modelo de serenidad, y es allí donde está ubicada la quinta del otro personaje más importante de todo el texto: el Astrólogo. Como contrapunto del mundo urbano, donde todo es arbitrario e hipócrita – *topos* de la falsedad, de la crueldad de las relaciones humanas, donde los hombres parecen estar encerrados en espacios que no se comunican entre sí –, surge ese pueblo de los alrededores, que para el protagonista representa el espacio de la no-marginación. Lugar clandestino y compensatorio – frente a las relaciones ‘reales’ de la sociedad en la que vive –, le brinda esa ubicación que se le niega en la zona céntrica de la Buenos Aires capitalista. Entonces, a

la perversidad de la gran urbe, símbolo de la deshumanización de la vida moderna, se opone este lugar que implica, también y sobre todo, la activación de la palabra utópica del segundo protagonista. Esa palabra que será “la encargada de ir facilitando la salida del universo urbano, el acceso a un indispensable más allá” (Renaud 2000b: 689). Asimismo, por contraposición a la ciudad sumergida – geométrica, mecanizada, en donde rige el maquinismo a ultranza que señalé –, la quinta emerge y se presenta como el espacio que merece ser mostrado hasta en los particulares más superfluos. La descripción está vehiculizada por un detallismo barroco que focaliza las nimiedades (el culo negro de los insectos, por ejemplo) y que desde el centro se extiende inclusive a los alrededores. Por otra parte, su configuración rechaza todo patrón geométrico para hacer hincapié en los aspectos bucólicos (el elemento vegetal, que está ausente en la gran ciudad) y apacibles, puestos en evidencia por el cromatismo de los colores:

El edificio que ocupaba el Astrólogo estaba situado en el centro de una *quinta boscosa*. La casa era chata y sus *tejados rojizos* se divisaban a mucha distancia sobre *la espesura de los árboles silvestres*. Por los claros que dejaban los abultamientos, entre el *auténtico oleaje de pastos y enredaderas*, gruesos *insectos de culo negro* moscarroneaban todo el día entre la *perenne lluvia de hierbajos y tallos*. [...] Tras del molino y la casa, más allá, (*sic*) de las bardas, *negreaba la sierra verde botella de un monte de eucaliptus*, apenachando de borbotones y cresterías en relieve el *cielo de un azul marítimo*.

Chupando una flor de madre selva, Erdosain cruzó la quinta hacia la casa. Le parecía estar en el *campo*, muy lejos de la ciudad, y la vista del edificio lo alegró (“El Astrólogo”, 33).

Flagrante. Vemos cómo la descripción de este paisaje natural, *campestre* y esplendoroso, donde las líneas ya no son oblicuas, contrasta de manera estridente con la visión de las calles que explicité anteriormente y con la imagen de Buenos Aires como lugar opresivo, lograda gracias a la geometrización del espacio. Apreciamos también cómo el protagonista ‘sufre de miopía’ en los espacios abiertos y como esa ‘afección’ se oblitera cuando penetra en los espacios cerrados; generalmente, los lugares preferidos por los ‘locos’¹⁹⁸. Entonces, Temperley, tal como lo reseña Renaud, representa un posible

modelo ejemplar de lo que podría ser una humanidad feliz. Así, pues, debe pasarse por [...] la quinta del Astrólogo para captar mejor la especificidad del mundo de la capital. [...] *el mundo urbano es una contrafigura* del universo natural de la quinta de Temperley [...], lugar mítico que se vuelve de espaldas al trajín y la decomposición urbana (1989: 205).

Pueblos de los alrededores y mundo urbano poseen, entonces, características antitéticas. Se delinea así una aguda oposición entre paisaje ‘natural’ y paisaje ‘tecnológico’, oposición espacial entre Buenos Aires y Temperley que, acaso, resulta más práctico (hasta diría: más sugestivo, tratándose de literatura argentina) trasladar a una dicotomía más amplia: ciudad vs. campo:

Es [...] curioso que sea Arlt, un hombre urbano él mismo, que vivió casi toda su vida en Buenos Aires, el que sueñe con la utopía clásica, de Horacio y de Fray Luis de León, con la vida del campo, fuera de la ciudad, “lejos del mundanal ruido”. *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, en más de un sentido son el *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, corte que es ciudad y aldea, que es campo virgen, *no civilizado* ni mecanizado (Goštautas 1972: 441. El subrayado es del autor).

¹⁹⁸ Según la tipología propuesta por Lotman (“Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura”. En: Lotman/Uspenskij 1975: 145-181), uno de los casos más comunes de repartición del espacio es la subdivisión en espacio interno (IN) y espacio externo (EX), oposición que es posible relacionar con el par nuestro / ajeno y, correlativamente, organizado / no-organizado. En el texto arltiano se desarrollan por lo menos tres series opositivas que representan respectivamente IN vs. EX: periferia vs. centro y, como veremos a la brevedad, la ciudad elegante vs. la “ciudad canalla” y, por último, la Buenos Aires de los “estados de conciencia” de Erdosain vs. la imagen de Buenos Aires que él configura por medio de sus andanzas. En la última oposición el par organizado / no-organizado no resiste, ya que en el primer término la ciudad es rearticulada a través de los espacios mentales del protagonista; esto es, a través de las representaciones de su vida interior.

A partir de este extracto (desde ya pertinente, pero que conviene rectificar un poco¹⁹⁹), vemos cómo Roberto, con su condena de la realidad ciudadana, revierte la formulación maniquea tal vez más famosa de las letras argentinas del siglo XIX. Me refiero a la radical oposición dialéctica – expresada en *Facundo* de Sarmiento – entre los conceptos de civilización y barbarie que, en su reducción operativa, se manifiesta en la dicotomía ciudad-campo²⁰⁰.

Volviendo al centro de la discusión, a pesar de su obviedad, corresponde citar a Borrello, quien señala que los espacios

‘funcionan’ como elementos confirmatorios de la visión del mundo de los personajes y del narrador. Cuando los espacios en torno a los personajes –o al narrador– son ‘sentidos’ subjetivamente por estos como positivos, son descriptos de este modo. Cuando despiertan en el contemplador (y a veces en el descriptor) una actitud de rechazo o desagrado son descriptos como desagradables (1994: 22).

Otra peculiaridad de este espacio es su configuración de orden plural. ‘Abajo’ se encuentra lo que el protagonista define como “ciudad canalla”, en el sentido de sucia, oscura, pobre, lugar en donde están ubicados los seres marginados. ‘Arriba’, contigua a la de ‘abajo’, está la ciudad elegante que habita la clase alta, identificada nuevamente mediante el nombre de sus calles y sus barrios – Talcahuano, Rodríguez Peña, Charcas, Av. Quintana, Barrio norte, Palermo, Belgrano – y por su arquitectura²⁰¹. Y si abro el ángulo de toma, lo que encuentro es que a esta primera oposición le corresponde otra: el afuera vs. el adentro. Quiero decir que el Remo *flâneur*, al vagar por la ciudad, se inscribe en una zona cuya representación es tenebrosa (el afuera), sobre todo por oposición situacional a una zona luminosa (el adentro), que es donde se ubican esos sectores que poseen riquezas. El afuera y el adentro o, si se prefiere, el ‘aquí’ opresor que remite a un ‘allí’ feliz; y el límite sutilísimo que separa estos dos lugares es el balcón, la ventana, la cortina de gasa, los cristales, la mirilla de la persiana. Esas ‘sutilezas’ que están al alcance de la mirada (casi como también de la mano) y que suelen ocultar millonarios listos para costearle a Erdosain sus varios inventos. Doy un paseo junto con Remo y ambos mostramos:

Anduvo por las solitarias ochavas de las calles [...], apeteciendo el espectáculo de esas *calles magnificas en arquitectura* y negadas para siempre a los *desdichados*. [...] fijaba la mirada en los *ovalados cristales de las grandes ventanas*, azogados por la *blancura de las cortinas interiores*. Aquél era *otro mundo dentro de la ciudad canalla* que él conocía, *otro mundo* para el que ahora su corazón latía con palpitaciones lentas y pesadas. [...] Miraba largamente los pasamanos que en los balcones negros fulguraban redondeces de barras de oro, las ventanas pintadas de color gris perla o leche teñida con unas gotas de café, los cristales, cuyo espesor debía tornar aguanosa las imágenes de los transeúntes, las cortinas de gasas tan livianas que sus nombres debían ser bonitos como la geografía de los países distantes. [...] Se imaginaba que desde la mirilla de la persiana de algunos de esos palacios lo estaba examinando con gemelos de teatro cierto millonario «melancólico y taciturno». [...] Y lo curioso es que cuando él pensaba que el «millonario melancólico y taciturno» podía observarlo, componía un semblante compungido y meditativo (“Los sueños del inventor”, 29-30).

La Buenos Aires arltiana no es una ciudad monolítica ni solamente expresionista porque estas zonas que se cruzan mezclándose, marcando el abismo que las separa, determinan una *ciudad-collage*: “una ciudad de collage cubista cuya belleza es caótica y transgresiva tanto a la sensibilidad moral como a la organización plástica” (Sarlo 1997: 46). Esto es, ciudad *múltiple* – para calificarla de algún modo y de manera, por ahora, aproximativa –, de “quien está dispuesto a negociar con la *mezcla*, lejos de todo ideal de pureza” (ibid.: 48). Mezcla que Sarlo diagnostica en los lugares

¹⁹⁹ Si es cierto que en la ‘aldea arltiana’ (léase: conurbano bonaerense) mencionada por Stasys no prima la mecanización, no puedo compartir la afirmación que se trate de un lugar no civilizado, ni de campo virgen. Basta leer el fragmento extractado en la página anterior donde se habla de Temperley.

²⁰⁰ Gesto semejante al de Güiraldes con su ruralismo utópico en *Don Segundo* – si bien eligiendo otra perspectiva: Roberto enfoca desde la ciudad –, o al de Sicardi en *Libro extraño*. Asimismo, con su postura Roberto coincide con la que expresarán los ensayistas del treinta: Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera* (1931), Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (1933), *La cabeza de Goliath* (1940) y Mallea, *Historia de una pasión argentina* (1937).

²⁰¹ Remito a la nota 10 perteneciente a la Primera entrada.

textuales en donde reflexiona sobre Arlt, sin llegar a establecer una relación con el principio organizador fundamental de la segunda obra robertiana: lo grotesco.

Lo de ‘arriba’ convive con lo de ‘abajo’, los espacios abiertos (el afuera) sirven de contrapunto para aquéllos cerrados (el adentro) y es siempre la calle la que los une. Límite o frontera entre lugares diversos. Esa calle que para el protagonista es doblemente *significativa*: por un lado, alude al hecho de *caminar* (cuando se trata de las calles de Buenos Aires) y, por el otro, al de *encerrarse* (cuando se trata de las de Temperley). ‘Realidad inmediata’ que se nos presenta como evidente por el mero hecho de identificarse con su nombre y que pronto aumenta su grado de pluralidad (incremento que atañe a toda la ciudad, siendo la calle su metonimia) cuando empieza a ser percibida con los ‘ojos del espíritu’. Quiero decir: cuando se despiertan esas “excepcionales condiciones de soñador [de Remo, cabría agregar]” que Roberto reseña en el aguafuerte “El placer de vagabundear”, ya que, como “lo dijo el ilustre Macedonio Fernández: «*No toda es vigilia la de los ojos abiertos*»” (Arlt 1998: 115). Se trata de una suerte de vista que no reproduce lo que (se) ve sino que inventa (replantea los cánones de) esa mirada gobernada por leyes que no son las que rigen en el mundo que se siente y se conoce por medio de los sentidos. Esto acontece en el momento en que la angustia – que empuja al antihéroe a deambular y a buscar un interlocutor – lo absorbe en lugares de escondrijo o inactividad: las zonas de angustia. Lugares de parálisis exterior y al mismo tiempo privilegiados porque permiten que se despliegue el subconsciente como motor de la acción. Es así cómo la angustia posibilita la *vivencia* del subconsciente de Erdosain. En dichas zonas, Buenos Aires se refleja en los monólogos interiores o en los diálogos ficticios del protagonista. En definitiva, en las representaciones de su vida interior. Así emerge una Buenos Aires cuyas calles son llamadas (como veremos a la brevedad) “*diagonales oscuras*” y que nada tiene que ver ni con lo ‘alto’ ni con lo ‘bajo’. Ni con la ciudad elegante ni con la “ciudad canalla”. Tampoco con sus correlativos: el ‘allí’ feliz y el ‘aquí’ opresor, sus lugares céntricos o el conurbano. Más bien tiene que ver con una ciudad *otra*. Ubicada más acá de las fronteras de lo visible: es el espacio (dilatado, tal como lo es el tiempo que lo abarca) del hombre que se refugia en sí mismo, que (se) *mira para adentro*, que se analiza y se humilla. Ese hombre cuyos ojos se parecen a los (del hombre de Enrique) que esclarecieron *el alma de las cosas inanimadas*. Esos ojos conforman una mirada que encara “la vida desde un grotesco punto de vista”. El “día que se aburran definitivamente y cansados de desnucarse contra las cosas inanimadas [van a volver] *hacia adentro sus miradas*” (González Tuñón 2006: 37-38). Al respecto, en *Los siete locos*, un ejemplo paradigmático lo encontramos ubicado entre dos fragmentos: “El humillado” y “Capas de oscuridad”. En el primero, Erdosain es abandonado por Elsa y, mientras la tiene enfrente, fantasea con una Buenos Aires vista por ojos que miran para adentro. Tras esto cae definitivamente en una zona de angustia (segundo fragmento). Aquí ‘sueña’ el futuro de su mujer en una típica oscilación grotesca delatada por el *no quería y quería mirar*²⁰². Veamos ampliamente dos extractos pertenecientes, respectivamente, al primero y al segundo de los dos fragmentos mencionados:

Erdosain se levantó, *envarado por una alucinación*.

Veía a su desdichada esposa en los tumultos monstruosos de las ciudades de portland y de hierro, cruzando *diagonales oscuras* a la oblicua sombra de los rascacielos, bajo una amenazadora red de negros cables de alta tensión. Pasaba una multitud de hombres de negocios protegidos por paraguas. Su carita estaba más pálida que nunca, pero ella recordaba, mientras el aliento de los desconocidos se cortaba en su perfil (65).

²⁰² Podría decirse que toda la literatura robertiana no hace sino presentar diversas versiones de ese recurso característico de lo grotesco. Piénsese en sus textos autobiográficos: en un ensayo como *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (1920) y “Autobiografía”, aparecida inicialmente en *Crítica* (28.02.1927). En el primero hace alarde de un largo listado de escritores a los que leyó – Baudelaire, “mi padre espiritual, mi socrático demonio”, Verlaine, Carrère, Murger... –, mientras que en el segundo hace hincapié en lo que Sarlo llama justamente “desposesión simbólica” (1997: 44), o sea, en sus “valores intelectuales relativos” porque – y lo reitera hasta la náusea – “no tuve tiempo de formarme. [...] soy un improvisado o advenedizo de la literatura”. Textos autobiográficos de un mismo sujeto que hacen exhibición de cultura e incultura. O sea, Arlt formula un discurso doble, que niega y afirma al mismo tiempo.

El tiempo dejó de existir para Erdosain. Cerró los ojos [...] y los ojos se le volvieron más sensibles para la obscuridad que una llaga a la sal. [...] Tenía la sensación de *caer en un agujero sin fondo* y apretaba los párpados cerrados. [...] Hasta se le hacía «visible» el latido de su corazón [...]. Con que aflojara un poquito su voluntad, *la realidad que contenía* hubiera gritado en sus oídos. Erdosain *no quería y quería* mirar... pero era inútil... su esposa estaba allá, *en el fondo de una habitación tapizada de azul*. El capitán se movía en un rincón. [...] *No quería* mirarla a Elsa... *no... no... quería*, pero si le hubieran amenazado de muerte no por eso hubiera dejado de estar con la *mirada fija* en el hombre que se desnudaba ante ella... ante su legítima esposa [...]. Pero *no quería mirar*, tan no quería que *ahora veía con nitidez* cómo Elsa se apoyaba sobre el cuadrado pecho velludo del hombre [...] El foco eléctrico de la mitad de la cuadra filtraba por una hendidura un ramalazo de plata que caía sobre el tul del mosquitero [...]. No quisiera ver esa raya de luz, como cuando era pequeño no quería «ver esa claridad azulada que entraba por los cristales, aunque sabía que estaba allí, aunque sabía que no había fuerza humana que pudiera espantar esa claridad» (67-72).

Como es posible apreciar en esta segunda cita, la ciudad no desaparece ni siquiera cuando Erdosain se encuentra subsumido en su interior. Su presencia, ineludible, se impone con la fuerza de un castigo, “semejantemente a cuando su padre le decía que al otro día le iba a pegar” (72).

La imagen de la ciudad vista con los ‘ojos del espíritu’ – primera cita – está encarada “desde un grotesco punto de vista” porque, superponiéndose a la imagen de la Buenos Aires exterior, se mezcla con ésta. Así, al orden de la ciudad conocida y de manera algo violenta, le imprime su propio orden, que suspende el equilibrio primero junto con sus ordenaciones. Lo conocido se aleja de sí mismo para definirse de otra manera. Se vuelve absurdo y, correlativamente, extraño. Nuestro mundo, conocido y tranquilo, sufre un cambio de signo. Empieza a desquiciarse, proporcionándonos la impresión de estar a punto de desintegrarse, pero sin llegar jamás al estallido final en tanto que estado extremo. Se suspenden las ordenaciones a las cuales estamos acostumbrados, fallan las categorías gracias a las que nos orientamos y, como consecuencia, empezamos a participar de otras que suscitan nuestro rechazo, cuya condición de existencia es distinta. Notorio: éste es el distanciamiento propio del grotesco. Pero el sistema es aún más complejo porque superposición y mezcla accionan una reacción en cadena en donde se activan los demás distintivos – deformación (de la imagen urbana) y acumulación (de rasgos urbanos) – también propios de un mecanismo grotesco.

Ojos y ciudad. Ciudad vista por ojos que miran para adentro, espacio que Arlt cartografía, una vez más, en tanto cronista de la vida porteña cotidiana. En un aguafuerte – “En las calles de la noche”, texto que corrobora mis apreciaciones – alude a esta condición peculiar del protagonista de *Los siete locos*:

Nuestra ciudad [...] tiene por sus calles estas almas en pena, fugitivas y siniestras que no saben en qué tragedia van a recalar. [...] Y, a veces, en estas calles, un vagabundo. Bien o mal vestido. No, un vagabundo no. La definición exacta sería esta: un cuerpo que camina lentamente entre las sombras. Un cuerpo que tiene *dos ojos que no miran para afuera sino para adentro* (1998: 239).

Es así cómo de pronto esa

calle lisa y que parecía destinada a ser una arteria de tráfico con veredas para los hombres y calzada para las bestias y los carros, *se convierte* en un escaparate, mejor dicho, *en un escenario grotesco y espantoso* donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, *los enloquecidos*, danzan su zarabanda infernal (ibid.: 116).

Con estas últimas palabras, extraídas de otro aguafuerte – “El placer de vagabundear” –, quiero señalar que el escritor apunta concientemente hacia cierta configuración del espacio urbano y cómo ésta se pone en acto en *Los siete locos*. Espacio opositivo y plural que, por medio de un montaje alucinado, alterna y mezcla centro y periferia. En él, lo cerrado coexiste con lo abierto, el adentro con el afuera, el arriba con la superficie y el abajo. Pronto, además, empieza a definirse como prolongación de los “estados de conciencia” del protagonista. Contrapunto de contrarios que cooperan en perfilar una ciudad que sólo puede divisarse como una imagen deformada, semejante a la de un monstruo mitológico. Entonces, la ciudad se convierte en una suerte de ámbito

carnavalesco dominado por una lógica contrapuntística, doble, que combina la inversión y la contradicción. En esto reside la fuerza (una de las tantas) del texto arltiano: en haber configurado literariamente – y por primera vez, hasta dónde sé, en la narrativa argentina – esa ciudad, de cuyas articulaciones he dado cuenta. Dichas componentes opositivas que confluyen, interactúan, se mezclan y se enfrentan – *sin separarse nunca*²⁰³ –, contribuyen a conformar un panorama urbano *inédito* – que sobrepasa por muchos cuerpos el expresionismo que se le suele atribuir. Desde ya pertinente pero insuficiente. Hasta digo: limitado, prudente, poco enérgico respecto de la ciudad de *Los siete locos*. Panorama urbano *inédito* decía, porque marca un corte con la realidad porteña de la década del veinte y modela la percepción de lo real. A pesar de esto, del corte que con ella establece, es capaz de representarla, ya que se define como su mapa. En este sentido, a un tiempo la contiene, porque se estructura a partir de ella, y la supera, ya que se configura en algo diverso: la Buenos Aires mitológica (en el sentido de monstruo mitológico) de Roberto Arlt, vista por su protagonista paradigmático, Remo Erdosain.

La representación literaria de esta ciudad disonante (que en esa disonancia encuentra su forma y su coherencia) sigue los rasgos diferenciadores – mezcla, deformación, acumulación, distanciamiento – de la categoría que rige el texto robertiano. Vemos entonces cómo lo grotesco hace coexistir términos opuestos cohesionándolos y cómo por medio de él se opera una síntesis entre elementos sin una conexión inmediata que cooperan en la configuración de una unidad plural.

Y antes de explicitar definitivamente las tres modalidades de la diégesis adelantadas antes de la presente digresión, van dos heterodoxias más. Éstas presuponen el cuestionamiento de las opiniones que tradicionalmente se han dado en la crítica literaria. O, si se prefiere, pretenden remover esas versiones, otorgarles cierta dramaticidad, una tensión, para que no se perciban como cosa inerte. Dos polémicas que significan *ver conflictos*. Aguijoneo, entonces. Junto con la configuración inédita de la ciudad, correlativamente, se manifiesta un código *funcional*. Aunque, el adjetivo adecuado es el que delata la obsesión de nuestro texto: marca revelada por el título de este libro. Entonces, código fun(da)cional o “mala escritura”, que es, muy al contrario, una

‘EXCELENTE ESCRITURA’. UN CÓDIGO FUNCIONAL, UNA PRÁCTICA SIGNIFICANTE

Arlt, de mirada dramática y contradictoria, [pretendía] descifrar el *voseo* como “complejo” cultural, entre un país de tradicional predominio agrario y otro aceleradamente “moderno”, resultado del violento y mezclado impacto de la inmigración.

David Viñas

Le langage est une peau: je frotte mon langage contre l'autre.

Roland Barthes

El mejor elogio que puede hacerse de Arlt es decir que en sus mejores momentos es ilegible; al menos *los críticos dicen que es ilegible*: no lo pueden leer, desde su código no lo pueden leer. El estilo de Arlt, dijo Renzi, es *lo reprimido de la literatura argentina*.

Ricardo Piglia

“La crónica n° 231” – “¿Cómo quieren que les escriba?”. Dos aguafuertes, *un mismo idioma*. Hablado por “los pueblos que, como el nuestro, *están en continua evolución*” (Arlt 1998: 162). Esos pueblos que “sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores” (ibid.: 163). Roberto irreverente, Roberto desacralizador: las instituciones parecen crisparlo. Es más: lo crispan. Enuncia los rasgos que delinean su identidad lingüística (que es la de todo inmigrante). Y

²⁰³ En *Los siete locos*, la acción de dichas componentes es simultánea y, en mi texto, sólo las necesidades de exposición obligan a considerarlas por separado.

por el revés, formula el desafío a las academias y a las normas del ‘buen decir’. Un mismo idioma, decía, y ahora agrego: tradición:

Escribo en un “idioma” que no es propiamente el castellano, sino el *porteño*. Sigo una tradición: Fray Mocho, Félix Lima, Last Reason... Y es acaso por exaltar el habla del pueblo, *ágil, pintoresca y variable*, que interesa a todas las sensibilidades. Este léxico, que yo llamo idioma, *primará en nuestra literatura a pesar de la indignación de los puristas, a quienes no leen (sic) ni leerá nadie*. No olvidemos que las canciones en “argot” parisién (*sic*) por François Villon, un gran poeta que murió ahorcado por dar el clásico golpe de furca a sus semejantes, son eternas... (ibid.: 369).

Y yo tengo esta debilidad: la de creer que *el idioma de nuestras calles*, el idioma en que conversamos [...] en el café, en la oficina, en nuestro trato íntimo, es el *verdadero*. [...]

Vez pasada, en *El Sol* de Madrid apareció un artículo de [Américo] Castro hablando de nuestro idioma para condenarlo. Citaba a Last Reason, lo mejor de nuestros escritores populares, y se planteaba el problema de dónde iríamos a parar *con este castellano alterado por frases que derivan de todos los dialectos*. [...] Pues a la formación de un *idioma sonoro, flexible, flamante, comprensible para todos, vivo, nervioso, coloreado por matices extraños* y que sustituirá a un rígido idioma *que no corresponde* a nuestra psicología.

Porque yo creo que el leguaje es como un traje. [...] Además, hay algo más importante que el idioma y son las cosas que se dicen. [...] Si usted tiene algo que decir, trate de hacerlo de modo que todos lo entiendan: desde el carrero hasta el estudioso... Que ya dice el viejo adagio: “El hábito no hace el monje”. Y el idioma no es más que un vestido. Si abajo no hay cuerpo, usted, mi estimado lector ¡va muerto! (ibid.: 371-373).

Se sabe: la cantidad es cualitativamente otra cosa, pero por ser lo más evidente empiezo por ahí. En un solo año (aquéel en el que comienza la segunda presidencia de Yrigoyen), en la famosa página 6 de la última empresa editorial de Alberto Haynes, un periodista escribe 231 crónicas; y en una vida relativamente breve una producción más que considerable, que sólo deja de lado un género: la poesía. Se trata de ese periodista, escritor también, supuestamente autodidacta e inculto²⁰⁴ que, sin embargo, es el niño mimado de *El Mundo* por provocar un incremento exponencial de las ventas del periódico²⁰⁵. Además de su corresponsal dentro y fuera del país: Brasil, Uruguay, Chile, España y un largo etcétera. Apadrinado, según él mismo nos cuenta, por un “Director indulgente, que lo presenta a las visitas, con estas elocuentes palabras: –El atorrante de Arlt. Gran escritor” (ibid.: 96). El mencionado también tiene la capacidad – curioso: si es que no sabía escribir – de reflexionar sobre su instrumento: ese “lenguaje vivo de Buenos Aires, *el porteño espeso del aluvión inmigratorio*” (Gregorich 1967: 992). Idioma de sus calles, *flexible* – ya que, como veremos, los elementos que lo configuran son, una vez más, de índole diversa –, con el cual Roberto compondrá sus obras. De esta forma, toma una posición clara en el debate del ‘idioma de los argentinos’²⁰⁶ y la justifica de manera razonada. Ahora bien, si sigo la primera parte de un trabajo de Rodríguez Pérsico, que trata sobre el lenguaje de las *Aguafuertes*, puedo decir: “Arlt realiza una operación desacralizadora que consiste en la centralización de los márgenes, en convertir lo que es socialmente fronterizo en elemento simbólico fundamental. [...] la escritura concreta [...] reformula la identidad lingüística y cultural sobre la base de lo excluido por la cultura oficial” (1993: 9). Donde esos márgenes – más allá de los cuales está lo excluido por el ‘orden instaurado’ – son los aportes lingüísticos inmigratorios. Entonces, lo que aquí veo (se ve) es un gesto contrario – una operación, si se prefiere – al del Borges de los años veinte. Éste, en su poesía de aquel período, no hace otra cosa sino marcar *la ausencia* de un ingrediente hartamente evidente en la Buenos Aires de ese

²⁰⁴ Mito que ni siquiera las biografías más recientes desencuadernan (Borré 2000b; Saítta 2000).

²⁰⁵ Resulta al menos llamativo que un periódico que contaba entre sus redactores con nombres como (amontonado libremente) Horacio Rega Molina, Roberto Ledesma, Conrado Nalé Roxlo, Octavio Rivas Rooney, Alberto Hidalgo, Pedro Juan Vignale, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal y el Vizconde de Lazcano Tegui, entre otros, confiara en Arlt – inculto, autodidacta, dueño de errores ortográficos y sintácticos de todo género (según un rumor generalizado en las letras argentinas) – para aumentar las ventas diarias del mismo. “Muzio [Sáenz Peña] estaba verdaderamente halagado con el buen efecto que producían en los lectores estas pinceladas del mundo arltiano, pero lo más regocijante estaba en las ventas del periódico. El estilo de Arlt iba ganando adeptos y Muzio le rogó que continuara con esas notas diarias” (Borré 2000b: 150).

²⁰⁶ Título de un ensayo borgeano del 28 y también de un aguafuerte del 17.01.1930.

entonces (lo ‘extranjerizo’), a través del emplazamiento de la entonación y la voz propias de una ‘genealogía criolla’²⁰⁷. Pero orillo el carraspeo y vuelvo a Roberto: como indicador del proceso de lo grotesco al *grotexito*, entonces, está ese “idioma”. Código de crisis, sometido a un violento y múltiple mestizaje que, una vez más, apela a esa andadura alucinante que azotó la Argentina (Buenos Aires, para no pecar de optimismo) de las primeras décadas del siglo XX. Está ese “idioma”:

Íntima e indisolublemente relacionado con la temática urbana – siendo como es el vehículo apropiado para representar la sintaxis caótica de su referente; con sus personajes – y pienso en sus detalles fisonómicos: sus rostros de buey, sus bocas con labios que son hemorroides, sus ojos de peces o cabezas de animales, rasgos externos distorsionados, cuya finalidad es la de simbolizar sus características internas; y, en general, con el universo ficcional de *Los siete locos*, su categoría representativa es una vez más la que marca la obsesión de este texto. Ese código, quiero decir, el cuerpo de ese idioma – funcional a nuestra categoría – otorga coherencia a (y encarna) la identidad de la ciudad y de sus pobladores. O, si se prefiere, pero al revés: “La constitución de una identidad necesita de un territorio que opera como el lugar de inscripción de los sentidos de esa identidad” (Rodríguez Pérsico 1993: 6). Arlt “vivió ese idioma empíricamente, como una manera de desarrollar una *identidad que no podía ser entendida fuera de la ciudad*” (Jitrik 1980: 31). Y pocas líneas después, el mismo crítico remata: “Arlt hizo entrar en su escritura la significación que abría la existencia compleja de la ciudad” (ibid.). Lenguaje de palabras insólitas, según reseña Sarlo, con el cual Roberto

modificó la economía lexical incorporando al sistema de representación palabras que no habían sido utilizadas antes por la literatura (la única excepción la ofrecen algunos cuentos de Horacio Quiroga). Arlt escribe con palabras insólitas, cuya presencia desacostumbrada es tan espectacular como el vocabulario de pedrerías y marfiles del modernismo: ramalazo de aluminio, torpedo de cristal, aire de ozono. Con el vocabulario plebeyo de la técnica se construye un *paisaje urbano y también a los sujetos* [...]. Al escribir esas palabras [...] Arlt le hace dar un giro a la literatura argentina. El carácter plebeyo de Arlt define su escritura: escribe desde otro lugar social, escribe con lo que en ese lugar puede conocerse (Sarlo 2000: XVIII-XIX).

Es ese mismo lenguaje que durante mucho tiempo colaboró a la inclasificabilidad de nuestro autor dentro de las letras argentinas, que contribuyó a identificarlo como un escritor atractivo y que, sobre todo, define el carácter híbrido de su narrativa: “Arlt fue un inclasificable en la literatura argentina. Aunque había sido consagrado tempranamente con algún premio y el éxito de mercado, la crítica se debatía en un *dilema* planteado más o menos en estos términos: *escribe mal pero es muy interesante*” (ibid.: XIX). Dilema y primera flexión. Por lo que concierne al código de Roberto Arlt – un escritor de “ingénita rusticidad gramatical” e “idiomáticamente desvalido” (González Lanuza 1971b: 27 y 30) –, cabe empezar con una obviedad: quiero decir, recordando que ha llamado mucho la atención de los críticos, provocando no pocas resistencias (lo señala uno de los epígrafes de este apartado, derivado de *Respiración artificial*) cuando no rechazos abiertos. Para reconstruir sus declinaciones generales, o sea, las declinaciones del mito creado alrededor de dicho código, estimo pertinente (a pesar de sus frecuentes puerilidades) apelar a un ensayo perimido de un compañero generacional de Roberto: el autor de *Aquelarre* (1927). Vale la pena transcribir sus ideas ampliamente porque ponen de manifiesto, sintetizándolos, algunos de los lugares comunes fraguados y transitados más recurrentemente por la crítica y la historia literarias:

Difícilmente se encontrará en nuestras letras a otro autor con un idioma tan decididamente personal como el suyo. *Escribe forzado por las limitaciones de su lenguaje*, y su voluntad ordenadora, o desordenadora, actúa desde antes del acto de escribir, sometida a las fatalidades de su instrumento. [...] No ha encontrado hecho su lenguaje, sino que en gran medida es el producto de una invención personalísima, *utilizadora de la fusión*, feliz solamente es sus manos, de su *natural incivilidad* con *elementos inconexos* provenientes de muy

²⁰⁷ Ya señalé todo esto al hablar de la ciudad. *Vide* lo que califiqué más arriba como ‘el tercer *ni*’ (en: “La peculiaridad o cómo hay que mirar la ciudad”).

diversos niveles culturales. [...] Su primer encanto personal consistía [...] en ser un *bicho raro idiomático*, en poseer un *intransferible* dialecto. Bastaba cambiar dos palabras con él para advertirlo, desde la pronunciación única hasta el vocabulario. [...] *su descabro gramatical comenzaba por la prosodia*, dado el modo como *triturbaba* las palabras, alargándolas [...]. No había vocablo que cruzara indemne por sus labios [...]. Del alemán de sus padres, que desconocía, solo le había quedado la *dificultad para asimilar nuestra gramática*, que jamás estudió en otras aulas que no fuesen las esquinas suburbanas. [...] Escribió hasta el fin de sus días sin preocuparse por unas *faltas ortográficas* capaces de hacer sonrojar a cualquier colegial [...] e incurrió en cuanto *dislate sintáctico* le vino a la mente [...]. Lo más asombroso de este lenguaje proviene del efecto contrastado entre la *huraña arbitrariedad de su sintaxis* y la *riqueza inusitada de su léxico*. [...] En una misma frase difieren los tiempos de los verbos²⁰⁸; las preposiciones ni sospechan la existencia de algo que pueda llamarse régimen; los pronombres personales exageran su personalidad [...]. [A]unque parezca increíble después de lo dicho, *Arlt es uno de los escritores argentinos de mayor riqueza de léxico* [...] con un lenguaje impar, sin semejanza con el de ninguno de sus compañeros de generación, así fuesen sus amigos de ‘Boedo’ o sus no menos amigos de ‘Florida’ (González Lanuza 1971b: 27-31).

Textual. Como si las varias hipérboles no bastaran de por sí para dar cuenta de un tópico desmadrado, el ensayista pone de manifiesto también la proverbial falta de formación escolar y la supuesta influencia que Roberto recibió de las traducciones españolas baratas (barcelonesas, en su mayoría). En definitiva, nos encontramos frente al tópico de un lenguaje desastroso por el semianalfabetismo de su usuario. Quiero decir: la “mala escritura”. Código, hoy día, apreciado por la crítica especializada en tanto que “rebeldía contra las normas oficiales del buen escribir” o como “contraestilo” (Gnutzmann 1996: 137). Volviendo a González Lanuza – y esta vez hago hincapié en su entrada por el lado positivo –, hay que admitir que reconoce la riqueza del léxico arltiano. Y, sin embargo, si bien no logra valorarla adecuadamente – es decir, como funcional a la organización de los universos ficcionales robertianos –, reconoce también una de sus peculiaridades fundamentales: la “fusión” de ingredientes de índole diversa que, confluyendo en un mismo conjunto, lo configuran. De hecho, se trata de un código en el que se mezclan y acumulan de manera turbulenta palabras pertenecientes a ese ‘lenguaje del bajo fondo’ – el lunfardo (cuya presencia será discutida más adelante) –, con otras de tipo técnico derivadas de la metalurgia (cielo de estaño, orillas como láminas de plata y cobre), muchísimas de la geometría (sobre estos elementos hablé en relación con la ciudad de *Los siete locos*), de la química o la física que otorgan a la narración un efecto ‘científico’. Y por el revés: no es nada extraño toparse con fórmulas, cálculos o alusiones matemáticas, menciones al nombre de ácidos o ‘colores químicos’ – verde sulfato de cobre –, presencia explicable, acaso, por la afición de inventor de Roberto. A estas componentes se suman palabras o expresiones extranjeras (deformadas) relacionadas en general con el universo de la prostitución – macró por *maquero*, cana por *canne*, bulín por *boulin* o “Gucose seule ne peu par mener son cu (*sic*)” (“Las opiniones del Rufián Melancólico”, 46)²⁰⁹ – que se combinan con argentinismos y casticismos. O, si se prefiere, con “el «vosotros tenéis»”, como lo tilda Viñas, con el que “el diccionario pugna por salir de su encogimiento hinchándose con un lenguajeseudocastizo” (1971: 71). Es así que presenciamos oscilaciones entre *agarrar* y *coger*, *criada* y *sirvienta*, *plata*, *mango*, *guita* y *dinero*. Lenguaje que, de manera patente, cultiva la ruptura de tono, la *mezcla* y cuyo léxico (léase: hibridismo lexical) se configura por medio de términos, insisto, pseudocientíficos procedentes de las ciencias duras, maquinistas derivados del mundo industrial, arcaísmos; todos amalgamados con otros que delatan cierto gusto decadente por lo artificial o lo raro (la rosa de cobre, sin ir más allá) y un largo etcétera del que da cuenta un mapeo bastante satisfactorio de Renaud:

²⁰⁸ Más adelante analizaré un breve extracto en el que difieren los tiempos verbales y mostraré qué implica ese *supuesto error* a nivel de la articulación frástica y a nivel de la regulación de la información narrativa.

²⁰⁹ Como curiosidad: “No puede extrañar la inserción del francés en el mundo de la prostitución, bien sea al nivel inferior, bien al nivel elegante, puesto que esta profesión fue explotada en Buenos Aires en gran medida por franceses, más en concreto, por marseleses, hasta la clausura de los burdeles en los años treinta” (Gnutzmann 1984: 195; también, Sebrelli 1969: 113-149).

Así se va instaurando una *exótica promiscuidad semántica*: las laminadoras, cuños, tornos, prensas hidráulicas, guinches, arcos voltaicos se codean extrañamente con las pálidas doncellas, bergantes, rufianes y menestrales, no sin encontrarse a veces con un jurisconsulto o una pérvida emanación de fosgeno o gas mostaza (2000b: 698).

¿A qué se debe esta mezcolanza turbulenta? De inmediato: si bien ya lo insinué, quiero confirmarlo con Gnutzmann, quien sostiene que esta particularidad lingüística de nuestro escritor obedece a lo siguiente:

La *diversidad étnica de la nación argentina* y sobre todo de *su capital* da origen a la introducción de otros idiomas. Aparecen representantes de las regiones españolas: vascos, gallegos, andaluces; chulos y prostitutas de Francia [...]; numerosos italianos, principalmente comerciantes y explotadores de prostíbulos, como Carmelo y su regenta, amigo de Haffner. Bromberg y algunos explotadores de la prostitución son judíos. *Todos ellos aportan su propio idioma*: Lulú le lanza a Haffner una blasfemia en francés, la mujer del napolitano canta en italiano. El inglés está casi ausente y solo aparecen términos técnicos del boxeo (1996: 138)²¹⁰.

La superposición de los diversos componentes étnicos y el constante diálogo entre diferentes culturas, en situación de convivencia cotidiana, forjaron indudablemente el entramado identitario porteño (y habría que pensar si no el de la Argetina en su conjunto), pero también su peculiaridad lingüística. Peculiaridad *que permite y legitima* – sin colonialismos ni imperialismos – las mezclas porque es el resultado de esa fusión (aducida por González Lanuza) de ‘innumerables’ identidades lingüísticas. Es esta situación de contacto, de roces, de compenetraciones lo que configura el código de *Los siete locos*. Código que, evidentemente, no puede preservar ni defender una idea de ‘pureza’ de la lengua nacional sino que, muy al contrario, elije como opción diferencial el entrevero. Y, desde ya, el desdoblamiento (he aquí la unidad siempre plural de lo grotesco). Entrevero y desdoblamiento producidos por *el violento impacto inmigratorio sobre el lenguaje*. Es en este sentido que me tomo la libertad de sostener que Roberto es a los años veinte – si bien de manera inversa – lo que Lugones para el final del siglo XIX e inicios del XX. Apuro la explicación: su ‘parecido’, si cabe, es de orden inverso. Valgan al respecto las reflexiones – ficcionales – de Emilio Renzi:

hacia 900 digamos, [...] las clases dominantes delegan en sus escritores la *función de imponer* un modelo escrito de lo que debe ser *la verdadera lengua nacional*. [...] Lugones cumple un papel decisivo en la definición del estilo literario en la Argentina. Los textos de Lugones son el ejemplo de qué cosa es escribir bien; *él cristaliza y define el paradigma de la escritura literaria*. [...] Es un estilo *dedicado a borrar* cualquier rastro del *impacto*, [...] de la *mezcolanza* que la *inmigración* produjo en la *lengua nacional*. Porque ese buen estilo *le tiene horror a la mezcla*. Arlt, está claro, trabaja en un sentido absolutamente opuesto. Por de pronto *maneja lo que queda y se sedimenta en el lenguaje*, trabaja con los *restos*, los *fragmentos*, *la mezcla* [...]. No entiende el lenguaje como *una unidad*, como coherente y liso, sino como un *conglomerado*, una marea de jergas y de voces. Para Arlt la lengua nacional es *el lugar donde conviven y se enfrentan* distintos lenguajes, con sus registros y sus tonos. Y ése es el material sobre el cual construye su estilo. [...] *El estilo de Arlt es una masa en ebullición* (Piglia 1980: 168-170).

Estilo y ebullición: de la ficción a lo periodístico. En un aguafuerte titulado “*Necesidad de un «Diccionario de lugares comunes»*”, asistimos a un diálogo entre un filósofo y un filólogo²¹¹. Ellos discuten dicha *exigencia* para “ayudar a bien vivir a muchos hombres que por sus singularidades verbales, *cojean* del idioma en nuestro medio” (Arlt 1998: 559). Pero debaten también (sin que a una pregunta le corresponda su instancia estrictamente lógica) acerca de las condiciones que determinan la existencia de un estilo propio. Un *estilo en ebullición*, y lo que esto provoca: *cojear*...

²¹⁰ De Gnutzmann se puede consultar también (1984: 177-200). Todo el tercer capítulo de este libro está dedicado, bajo forma de catálogo, al lenguaje arltiano.

²¹¹ Título que parece hacer eco al *Dictionnaire des idées reçues* concebido por los dos locos flaubertianos: *Bouvard et Pécuchet* (1881).

FILÓSOFO: No se trata de la gramática. *Eso es ingenuo*. De lo que se trata, es de algo más importante como modificación.

FILÓLOGO: ¿Se refiere a la estética del lenguaje?

FILÓSOFO: Cuando un hombre habla el *idioma de su pasión*, de su *desorden*, de su *odio* o de su *iniquidad*, involuntariamente hace estilo. [...]

FILÓSOFO: La particularidad de tener estilo es una desgracia.

FILÓLOGO: Desde ese ángulo, creo que usted tiene razón (ibid.).

El estilo es una desgracia cuando las singularidades verbales que lo configuran hacen cojear el idioma y cuando la escritura que produce dicha cojera resulta un código enrevesado. Y esto, a pesar de ser la cifra de una pasión o, mejor dicho, de un desorden. Este desorden en el caso de Arlt es su ya mentada “mala escritura”, esa energía expresiva desbordante que Güiraldes (según se rumorea) intentó domar, nada menos. El autor de *Don Segundo Sombra* (1926) trató “de pulir su lenguaje, de corregir esas faltas de ortografía que luego serán tantas veces citadas y que no parecen sino un desafío más a la literatura «bien hecha», a las buenas costumbres, a los libros amables «como una nube sonrosada»” (Gregorich 1967: 989).

Las declinaciones generales han sido planteadas. Ahora quiero abordar las peculiaridades específicas del lenguaje arltiano o, si se prefiere, *su particular organización*. Se trata de un *sistema híbrido*, producto – según Renaud y como añadidura a lo aducido anteriormente – de las “múltiples influencias literarias que se ejercieron sobre él [Roberto] y de la presión del lenguaje callejero” (2000b: 698). No me interesa discutir si esto fue o no así, pero sí diré que en Arlt su supuesta “mala escritura” es la manifestación de lo grotesco a nivel esencial. *El síntoma de la crisis* (de un código) *debida al proceso inmigratorio*.

Desde las primeras páginas de *Los siete locos* nos encontramos sumergidos en la ‘atmósfera’ verbal propia de un sistema grotesco. Sigo insistiendo: se trata de un código que llama la atención del lector desde el principio y que fue considerado hasta la náusea, sobre todo al comienzo, como “mala escritura” por los estudiosos arltianos. La mirada bizca – cuando no la simple ceguera – de la crítica ortodoxa impidió vislumbrar que en el estilo robertiano hay algo más que meras incorrecciones. Y también algo que excede la rebeldía hacia las normas del buen escribir: acudir al concepto de ‘contraestilo’ no soluciona el problema. Hablar de ‘contraestilo’ delata una posición defensiva de la escritura de Roberto, un ponerse de su lado que, aunque compartible, suena a ingenuidad o candor. Quiero decir: a falta de cuerpo o a operación que apela a un maniqueísmo sencillo. En general, y máxime con respecto al concepto de “mala escritura”, estimo que esta falta de justipreciación se debe a la elección de una perspectiva equivocada: la que responde a la flexión clásica entre el arte y el (buen) gusto. La “mala escritura” – ejercicio de libertad que tiene *apariencia* de incorrección – es tal si se enfoca desde lo bello y sus modalidades. A saber, desde el punto de mira de cualquier estética ‘clásica’ o, si se prefiere, “de la estética de la *vida cotidiana preestablecida y perfecta*” (Bajtín 1994: 29. El subrayado es del autor). Pero basta operar un leve corrimiento, digo, basta con modificar la orientación, curiosar desde nuestra categoría para apreciar dicha escritura en toda su ostensible dimensión. Como parte (la más importante) integrante e integradora (de todos los demás niveles) de un perfecto mecanismo que radica su funcionamiento en la mezcla, la desproporción y cuyo estatuto dragonea de incorrección. Valga al respecto una analogía con la tapa del libro. *L'autunno* representa un perfil *humano* construido a base de elementos *vegetales*, se sabe (se ve). Tal como lo discutí en la entrada teórica, desde las modalidades de lo bello, esa representación es una evidente ‘inconveniencia’ por no respetar los códigos del retrato ‘clásico’: los que exhibe, por ejemplo, la *Gioconda*. Enfocando desde lo grotesco, en cambio, la percepción se modifica: lo que desde lo bello es incorrección, desde nuestra categoría adquiere el estatuto de una *práctica significativa*, funcional a la representación. Es en este sentido que la sintaxis de *Los siete locos* es funcional a la estructura caótica de la imagen (aunque más pertinente es hablar de *imágenes*) de la ciudad que configura o a la composición distorsionada

de sus personajes²¹². De hecho, como señala tal vez de manera un tanto obvia Zubieta, el “«escribir mal» [...] no es tener un «mal estilo» más o menos plagado de metáforas sino que es una *práctica significativa* que poco tiene que ver con el mal empleo de una palabra o con un neologismo aventurado por su conformación” (1984: 45). Y más adelante la misma crítica añade que *Los siete locos* rechaza la separación de lenguajes. Señalamiento que delata la emergencia de su estado de mezcla: condición necesaria y suficiente para la existencia de nuestra categoría. Señalamiento crítico que indica una operación peculiar del lenguaje de nuestro texto, por medio de la que éste comete “un crimen (de leso lenguaje), al aliar una palabra noble, abstracta, con un término bajo que denota un objeto sensual o desechado. Esta actitud desencadenó inevitablemente la verba de los propietarios del «buen lenguaje» que condenaron a un autor porque «escribía mal»” (ibid.: 100). Entonces, la tan vituperada “mala escritura” es en realidad una *escritura grotesca*; quiero decir, que responde a los principios organizadores – explicitados en la entrada anterior – de nuestra categoría. En este sentido, se trata de un código funcional que se adecua perfectamente al universo que *Los siete locos* pone en escena. En esta circunstancia, no me importa establecer si Arlt era capaz de ‘escribir bien’, cuáles eran sus lagunas lingüísticas y/o culturales o computar cuántos errores ortográficos cometía por página. Lo que me interesa es mostrar algunos mecanismos representativos del funcionamiento de ese código ya tan mentado en este trabajo, pero aún no mirado de cerca. Y por el revés: formular un juicio de valor sobre esta expresión híbrida, instrumento que posibilita la existencia de la literatura arltiana en general y de su segunda novela en particular. Si la ‘piel’ de todo texto es el lenguaje, entonces, la de todo texto arltiano es su lenguaje grotesco. Éste ‘frota’ contra (en donde el contacto *crea*) todos los demás niveles que componen *Los siete locos*. Se trata de un lenguaje que – para decirlo con la terminología del Discípulo de Viñas – “ya no presupone fluidez ni cabalgata sino que se acrecienta como inerte carnosidad” (1973: 14).

Carnosidad cuya manifestación, en nuestro caso, consiste en una distorsión lingüística dificultosa y *ornamental*. *Artística*, en este sentido. Puede considerarse, *simultáneamente*, como murmullo y agresión. Cross a la mandíbula: “el lenguaje de Arlt concentra una dosis de fuerza y de *violencia* que surge no sólo del léxico, o de la carga semántica de las palabras sino también de una fuerte tensión interna y, aun, de su apretado forcejeo de la sintaxis” (Guzmán 1995: 487). Y lectura dificultosa: “el mejor elogio que puede hacerse de Arlt es decir que *en sus mejores momentos es ilegible*” (Piglia 1980: 167). Siguiendo la línea del Emilio Renzi de *Respiración artificial* (1980), dicho código es una “escritura perversa, un estilo criminal”, por medio del cual “Arlt escribe *contra la idea de estilo literario*, o sea, contra lo que nos enseñaron que debía entenderse por escribir bien, esto es, escribir pulcro, prolijito, sin gerundios ¿no? sin palabras repetidas” (ibid.: 166). A partir de ese *escribir en contra*, ese acto *crea* un nuevo (en el sentido de renovado y diverso) *estilo literario*. Estilo que, tratándose del eco de lo grotesco que resuena en el lenguaje, o sea, de lo grotesco a nivel lingüístico, se presenta como infracción del ‘equilibrio’ de una regla oficial. Donde esa *regla*, en la Argentina de la década del veinte, podía ser la de la escritura de un Borges o, retrocediendo un poco hacia el inicio del siglo o el final del anterior, la de un Lugones.

Abriendo el ángulo de toma: la “mala escritura” es un código en donde las normas de la corrección gramatical están puestas en crisis por las ‘reglas’ de la producción artística. Así se apunta a un sobresalto del lector. De hecho, tal como lo discutí en la entrada teórica, las aplicaciones de nuestra categoría suelen promover la intranquilidad del espectador. Alarma e inquietud ante la inestabilidad del mundo que se pone en escena, cuyo aspecto correlativo es la experiencia sorpresiva de la falta de una ‘base de apoyo’ firme. En nuestra obra estas sensaciones pueden experimentarse una vez más a nivel lingüístico. Dicha escritura, lo apunté, es un ejemplo de grotesco lingüístico y por medio de ella se aspira a quebrantar la confianza del lector en el idioma

²¹² Es así que comparto la acertada apreciación de Renaud cuando sostiene que “el asedio a la urbe *requiere* la elaboración de una *escritura novedosa* que dé cuenta del mundo *heterogéneo y convulsionado* de Buenos Aires, de las lacras visibles y ocultas – prostitución, desempleo, inestabilidad política, confusión de las clases medias – de la sociedad de fines del veinte y comienzos del treinta” (2000b: 698).

(se formula un implícito cuestionamiento de la comunicación). O, si se prefiere, aspira a desestabilizar nuestra confianza no sólo en los límites del lenguaje, sino en la imagen del mundo que sobre él se apoya. Roberto lo lleva a cabo activando una *ars combinatoria* que se caracteriza por barajar registros diversos: lo trivial y lo popular (hay una abundancia de términos coloquiales y cotidianos), lo familiar y lo oficial, lo lírico y lo soez. Esto por un lado. Y por el otro, se apropia de códigos discursivos de muy distinta procedencia: fragmentos de cartas, diarios, planos científicos, manuales, noticias periodísticas. *Ars* que permite y legitima las deformaciones lexicales, las contracciones, las alteraciones sintácticas. Ella incorpora un número conspicuo de términos derivados del *argot* porteño. Vehicula también términos provenientes del lenguaje técnico-científico, frecuentes arcaísmos, especulaciones abstractas de carácter metafísico o ideológico, fragmentos de lenguaje periodístico (serie necesariamente incompleta, pero de todos modos representativa). Hacinamiento que la vuelve abigarrada, cuyo fin (exceptuando su objetivo principal de narrar) es el de producir en el lector una sensación de absurdidad. Se trata de un sistema comunicativo que nos inquieta. En todo ello hay algo que nos desazona y, va de suyo, el lenguaje que produce semejante rarezas suena a problemático. Nos sentimos en la situación de no poder confiar plenamente en él. Por eso la confusión o la desorientación que experimentamos: de aquí – se puede suponer – el florecimiento del tópico de la “mala escritura”.

En este sentido, se puede hablar de una utilización de lo grotesco tendiente a trastocar cualquier orden sistemático del pensamiento. En una palabra, tendiente a subvertir cualquier racionalismo (pero sin destruirlo), al atacarlo con un código enemigo de las gramáticas que se esgrimen como un bastón (parafraseo a Roberto), y también de los ‘diccionarios’. Entonces, su ‘patrón’, o sea, el conjunto de caracteres a los que se ajusta, constituye un *écart*, en el sentido de que se aleja de las normas instituidas por esos “cementorios de la lengua” – lo digo en términos de Talita y Horacio (Cortázar 1991: 191). “Mala escritura” que puede considerarse como un *ludus verborum* – entendido como fiesta del lenguaje o lenguaje en libertad – que nace de una confusión de elementos idiomáticos pertenecientes a ámbitos diversos. Es un código armado a partir de *restos*; supongo que nos vamos entendiendo. Confusión o conglomerado que entraña un constante desafío a esos cementorios, escarneciendo sus estructuras ordenadas. Con esto no estoy diciendo que Arlt desintegre un sistema comunicativo (notorio: si lo hiciera no habría obra), pero sí que demuele las falsas seguridades que éste engendra en tanto ‘reflejo’ de la lógica, la racionalidad y la familiaridad. Con él resulta que el idioma – ese medio familiar e imprescindible para nuestra existencia en el mundo – de pronto se revela caprichoso. ‘Exótico’, *grotescamente animado* porque combina cosas diversas, obligándolas a coexistir. Forzándolas (y forzándonos) a *oscilar* entre ellas, imponiéndonos su aceptación *a un mismo tiempo*.

“Si se afirma que toda obra literaria se caracteriza por su redundancia, ello es cierto para la arltiana en un grado extraordinariamente alto” (Gnutzmann 1984: 177). Redundancia de orden general según la crítica, pero sobre todo lingüística por lo que atañe a esta etapa de mi trabajo. Ahora bien, ya que *Los siete locos* es una obra redundante bajo el perfil del uso de cierto tipo de lenguaje – todo lector puede corroborarlo atravesando el texto en diagonal –, me limitaré a formular un estudio de algunos casos decisivos o, si se prefiere, paradigmáticos (por su grado de elaboración) de escritura grotesca, es decir, de presunta “mala escritura”.

Primer tironeo o primer movimiento pendular: tuteo-voseo²¹³. Me refiero a la alternancia pronominal relacionada con la segunda persona del singular que lleva a cabo la función gramatical de sujeto, vocativo, término de complemento y pronombre objetivo (te). En Arlt el juego y la *fusión* del *tú* con el *vos* se pone en movimiento, unificando a ambos elementos. En su código predomina el voseo, pero también, y con cierta frecuencia, se insinúa el tuteo. Asistimos a una especie de ‘instantaneidad’ de pasaje entre una forma pronominal y otra que hasta pueden darse en el mismo parlamento (por eso usé el término ‘fusión’). Por lo que concierne al tuteo, cabe señalar que su uso

²¹³ El voseo es quizás el rasgo morfosintáctico más caracterizante del habla de los porteños.

marca generalmente las situaciones de cercanía o intimidad. Piénsese, por ejemplo, en el siguiente diálogo entre marido y mujer:

–Bueno, me voy, Remo... era necesario que esto terminara así.
 –Pero, ¿tú... tú?
 –¿Y qué querías que hiciese?
 –No sé...
 –¿Y entonces? *Quédate* tranquilo, te pido. Ya te dejé la ropa preparada. *Cambiate* el cuello. Siempre le *hacés* pasar vergüenza a una.
 –Pero tú, Elsa... ¿tú? ¿Y nuestros proyectos?
 –Ilusiones, Remo... esplendores.
 –Sí, esplendores... pero ¿dónde aprendiste esa palabra tan linda? Esplendores....
 –No sé.
 –¿Y nuestra vida quedará siempre deshecha?
 –¿Qué *querés*? Sin embargo yo fui buena. Después te tomé odio... pero ¿por qué no fuiste también igual?... (“El humillado”, 64).

Desde ya, no se trata del único caso que exhibe la obra. Algo parecido acontece también cuando Ergueta recita versículos (parafraseados o inventados) de la *Biblia* o cuando el Astrólogo le dice a Bromberg que se vaya a dormir porque al día siguiente tienen que asesinar a Barsut: “Tú también *tienes* que dormir porque mañana sino (*sic*) no tendrás fuerza para estrangular al réprobo...” (“Sensación de lo subconsciente”, 249).

Y de esta oscilación entre *tú* y *vos*, el paso hacia el *argot* es breve: “Arlt se vuelca asomándose sobre los sumergidos y emplea el lunfardo” (Viñas 1971: 71). El primer movimiento pendular que acabamos de ver pronto aumenta su grado oscilatorio, cuando empieza a contrapuntear con las palabras en lunfardo: “no sólo [...] el lenguaje secreto y el idioma de los rincones, sino el síntoma de la rebelión contra la inercia de los adaptados” (Viñas 1973: 76). Caló porteño que según la versión del “solemne «macaneador»” y estudiante de “filología «lunfarda»” Roberto Arlt, es nada menos que “el producto del italiano aclimatado” (1998: 63 y 64). Esta mención requiere una apertura del ángulo de toma y, correlativamente, algunas aclaraciones. Por lo que concierne a su presencia en la literatura arltiana, Renaud comparte la opinión de Larra:

Arlt fue de los primeros en lunfardear en nuestra literatura (Larra 1998: 55).

El tratamiento reservado a los americanismos merece mención expresa. Es Roberto Arlt – conviene recalcarlo – *el primero* en haber acogido tan generosamente en la narrativa rioplatense el lenguaje popular de Buenos Aires (Renaud 2000b: 698).

Sin embargo, cabe señalar que ese lenguaje popular *no hace* su ingreso en el espacio de la narrativa con Roberto. La presencia del lunfardo se puede advertir *ya* en textos de Manuel Gálvez, Eugenio Cambaceres – *Potpourri* (1881) –, Fray Mocho (pseud. de José S. Álvarez) – sobre todo en los relatos publicados en *Caras y caretas* –, Félix Lima (pseud. de Felipe Pedro Pablo Lima) – *Pedrin. Brochazos porteños* (1923) –, Last Reason (pseud. de Máximo Sáenz) – *A rienda suelta* (1925) –, así como también en el ámbito dramático del sainete: Florencio Sánchez y sus *Canillita* (1902, fecha de estreno en Rosario), *M’hijo el doctor* (1903), *Moneda falsa* (1908)²¹⁴.

En *Los siete locos*, como en los demás textos arltianos, las palabras pertenecientes al “idioma de los rincones”, aparecen generalmente entrecomilladas con cierta prolijidad; y esos indicadores gráficos cumplen una función precisa. Un gesto semejante lo encontramos, por ejemplo, en *Historia de arrabal* (1922) del ya citado Gálvez; aunque allí dicha prolijidad se exhibe por medio de la letra cursiva y por el uso de guiones entre los que se encierran asépticamente las palabras lunfardas. Valga un extracto a modo de muestra, precedido por una síntesis para ayudar al lector a ubicarse.

²¹⁴ Y en la misma tónica, si sigo a Viñas, es posible citar: “el rescate y la elaboración de ese lenguaje que se va decantando desde *Los beduinos urbanos* de Benigno B. Lugones (1879), pasando por el contemporáneo de Cambaceres *Aventuras de un repórter* (1886) hasta las acotaciones verseadas de *El retrato del pibe* de 1908 [de José González Castillo]” (1973: 90).

Un malevo – el Chino – quiere obligar a una muchacha que raptó de su casa – Rosalinda – a prostituirse. Ella se muestra reacia y durante dos meses el hombre la golpea hasta que la joven decide volver a trabajar en un frigorífico para entregarle el dinero al delincuente y evitar así los malos tratos:

–Te traeré la plata, Chino, todos los sábados. Para vos no más. Yo no quiero nada.

El malevo aceptó, aunque desconfiado. Temía que Rosalinda contase a las demás obreras o a algún empleado la vida perra que le hacía pasar, y que la policía interviniese. Pero la seguridad que las chinas de sus compañeros le dieron, la pregustada realidad del sueldo y la esperanza de conseguir dinero – o *vento*, en su jerga –, de algún alto empleado mediante los encantos de Rosalinda – de *shacar* al empleado, decía él –, le decidieron a consentir, no sin antes amenazar a la muchacha con la muerte si le traicionaba (Gálvez 1993: 36).

Si miro de más cerca, el gesto del novelista se me antoja ostentoso: la cursiva se usa para poner en evidencia una palabra extraña, ajena al resto del enunciado y los guiones sirven para aislarla. Antes de usarla, el narrador la traduce literalmente (dinero por *vento*) o parafrasea su significado (*shacar* por sacar dinero a alguien por medio de un ardid). Aquí, el rol de las palabras lunfardas es el de connotadores de mimesis. Su objetivo es proporcionar un efecto de real, cuya utilidad funcional es nula a los fines de la historia: si ya se dijo ‘dinero’, *vento*, evidentemente, resulta redundante. El narrador utiliza el lunfardo para brindarnos una muestra de la presunta jerga hablada por un malevo. Entonces, aquí su uso es mero adorno. Un elemento que sirve para decir lo mismo de otro modo. De manera más ‘exótica’, si cabe. En *Los siete locos*, en cambio, ese mismo artificio es ‘menos elaborado’. Su uso es contundente, casi fotográfico e inmediatamente eficaz. Esto es, eminentemente connotativo. Más: esas mismas palabras se usan para *decir*, para que ellas digan sin necesidad de soportes adicionales (traducción o perífrasis). Contrariamente a lo que cree Viñas, quien ve en el entrecomillado robertiano “el miedo a «la caída», el terror a quedar pegado” (1971: 72) por parte de su autor –

se escribe *chorro* y *guita*, pero entre comillas. Es decir, si me atraen descendiendo sobre ellas, y porque me seducen las utilizaré para fascinar montando un espectáculo alrededor de mi lenguaje. Pero con *cautela*, entrecomillándolas y *tomándolas con la punta de los dedos*, no sea que me quede *pegado* en ellas y *me desmorone* en eso que presiento un tembladeral (ibid. El subrayado de ‘chorro’ y ‘guita’ es del autor) –,

en ese gesto, yo veo algo que no es gratuito, sino comprometido. Si por el derecho (y me limito a una obviedad) sirve para poner en evidencia la palabra lunfarda, sirve también, y sobre todo, para destacar su carácter connotado respecto del contorno. Y para abundar con Viñas: él le niega a Roberto lo que en cambio le reconoce a Armando cuando – reflexionando sobre las peculiaridades de este *argot* o ‘lenguaje popular de Buenos Aires’ – asevera: “lunfardo como expresión lingüística del grotesco cuyas connotaciones más evidentes van desde *la economía telegráfica* hasta la *eficacia designativa* pasando por una *serie de diminutivos insultantes y enternecedores* y una dócil asunción del vocablo deformado en el registro de *una amplia constelación de matices*” (1973: 87). Y por el revés, no quiero solapar (cosa que Viñas pasa por alto) que en *Los siete locos* el entrecomillado, *en general*, es una operación propia del narrador, casi nunca de los personajes. Cuando estos hablan en estilo directo – cuando el narrador se limita a referir los enunciados haciendo hincapié en la literalidad de su transcripción²¹⁵ –, las palabras en lunfardo, *en la mayor parte de los casos*, aparecen sin signos gráficos. O, si se prefiere, el Comentador cada vez que usa las comillas está expresando el contenido del discurso de un personaje con el estilo y el vocabulario *proprios* del personaje. En este gesto – en el no atreverse a asumir sin comillas el léxico argótico de los personajes –, lo que yo veo es cierta ‘timidez’ o cautela *del Comentador*; gesto que significa acentuar el carácter citacional para ‘lavarse las manos’. Entonces, es importante advertir que el entrecomillado en *Los siete locos*

²¹⁵ Más: cuando el Comentador reproduce miméticamente la intervención de un personaje y él mismo participa en el discurso sólo para organizarlo mediante párrafos, comillas, guiones, demás indicadores gráficos y para marcarlo con los verbos de lengua o *dicendi* (contestar, decir, preguntar, etc.).

sirve también para poner distancia entre (el habla de) los personajes y el (del) narrador²¹⁶. Es así que, por lo menos en nuestro texto, no es como cree Gnutzmann, quien piensa que algunas “veces el autor marca las palabras en lunfardo con comillas, sin seguir, sin embargo, una regla fija” (1984: 189). El lunfardo, en tanto lenguaje de los hampones o del delito, es un código especial. Quiero decir, creado para excluir a ciertos grupos sociales: con él, los ‘lunfas’ excluían a los ‘botones’ (Borges / Clemente 1963). Y si por un lado excluye, por el otro aglutina, va de suyo. Aglutina a los personajes de *Los siete locos* en tanto élite o minoría selecta que comparte ciertas modalidades, ciertas características y ciertos distintivos; de modo que el hecho de entrecomillarlo por parte del narrador significa *autoexcluirse* de ese grupo. O, si se prefiere, el Comentador con esa estrategia delata la posición de quien participa de lo que cuenta, pero hasta cierto punto. Insisto: usar las palabras en lunfardo significa entenderlas, pero al entrecomillarlas, el Comentador exhibe *esa cautela que le es ajena a los personajes*. No quiere dar la impresión de quedarse pegado a los locos que frecuenta: él es un personaje en la sombra. No es casual que Rose Corral lo enjuicie de la manera siguiente: “Siempre ha sido motivo de desconcierto la identidad borrosa y el estatus ambiguo del cronista/comentador de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, cronista que se va insinuando poco a poco, en el texto y en las notas a pie de página, a medida que avanza la narración” (2000: 627). De hecho, nunca se nombra o, mejor dicho, se nombra con un apodo: rasgo típico de la clandestinidad. Participa de los eventos, pero de costado, se entrevista con los personajes para narrar su historia, pero exhibe cierta distancia (los orilla), hospeda en su casa a Erdosain, pero nunca se compromete hasta las últimas consecuencias. Y la emergencia de esa falta de compromiso *se ostenta en su lenguaje*. Es decir: ‘si no hablo como los demás personajes, a pesar de ser uno de ellos, es porque me quiero distinguir; entonces, remedo su vocabulario y las expresiones vulgares de ese «lenguaje canero» para formular una parodia’. Remedo, indudable, pero en el revés de la trama lo que veo/leo es un gesto elitista, al cual corresponde – correlativamente – un comienzo de narración en tercera persona que luego sufre un corrimiento nítido hacia la primera. Distancia y acercamiento progresivo, pero compromiso nunca. Todo filtrado a través de la lengua. Pero con esto incursiono en otro área que explicitaré en el apartado siguiente (“*Flatus vocis*: ¿del comentador o de la crítica?”). Ahora bien, a partir de dichas consideraciones y pensando en nuestro texto, dos ejemplos: *cafishio* y *turrito*, en relación con los personajes o referidos por el Comentador:

[Erdosain a Haffner] –Sí, como cuando usted se intentó matar. Yo me lo he imaginado muchas veces. Se había aburrido de ser *cafishio*. ¡Ah, si supiera el interés que tenía en conocerlo! Me decía: Este debe ser un macrof extraño (*sic*) (“El Astrólogo”, 40-41).

[El Comentador recreando un discurso imaginario entre Ergueta y Erdosain] Y señalando a los «*cafihisios*» (*sic*) que jugaban en torno de las mesas, dijo (“En la caverna”, 205).

[Ergueta a Erdosain] El farmacéutico se levantó, extendió el brazo y haciendo chasquear la yema de los dedos, exclamó ante el mozo del café que miraba asombrado la escena:

–*Rajá, turrito, rajá.*

Erdosain, rojo de vergüenza se alejó (“Un hombre extraño”, 22).

[El Comentador acerca de Erdosain] Luego pensó que Ergueta ya estaba loco. Recordó las palabras del otro cuando estaba a la orilla de la desgracia: «*rajá, turrito, rajá*», y afirmando la cabeza en el ángulo del respaldar [de un subterráneo], pensó en tiempos idos, cerrando los ojos para distinguir con claridad las imágenes de un recuerdo (“En la caverna”, 191-192).

²¹⁶ El entrecomillado lo encontramos también cuando un personaje se está manifestando a través de un monólogo interior, por medio del que se exhibe el contenido de un proceso psíquico. Esto acontece por una razón simple: es el narrador quien nos introduce en la vida interior de los personajes. Es por medio de él, entonces, que podemos participar de los ‘autoanálisis’ de los personajes. O, si se prefiere, el narrador ‘le presta’ su voz al personaje. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en “Haffner cae” (344-352).

Cafishio: la prostitución en Arlt es un rasgo de alta circulación. O *cafisho*, en su forma sincopada. Con sus variantes: *cafiolo*, *canfinflero*, *cafife*. O las formas vétricas *shofica* y *fioca*²¹⁷. Palabras de fuerte economía y eminentemente connotativas. ¿Por qué? De inmediato: porque se refieren a un vividor o un aprovechador, pero también al rufián que sólo explota a una mujer (Gobello 1998: 54). Y dos: se distinguen de *caften*, palabra que procede probablemente de *kaftan*, voz turca de origen persa (ibid.: 49; también, Teruggi 1998: 63) y que significa rufián u hombre que tiene varias mujeres. Y como si esto no alcanzara para demostrar la economía de esta palabra, su eficacia designativa y sus connotaciones, valga recordar también que:

Procede del ya perdido *cafifero* y éste de la expresión *tirar el cafife*, que parece corresponder al germanesco *tirar el cairo* y al véneto *tirar il calesse*: hacer el rufián. Circulan las variantes canfinfle, canfle, canfli y otras. Por interferencia del véneto fiolo: muchachito, produjo cafiolo [...]. Por juego paronomástico con el genovés *stocchefisce*: pez palo, produjo *cafishio* (Gobello 1998: 54).

Turrito: un diminutivo. Desde ya insultante – significa: estúpido, incapaz, malintencionado, inepto, necio –, usado por Ergueta para humillar a Erdosain cuando éste le pide prestados seiscientos pesos. Pero enternecedor también, porque el diminutivo lleva a cabo una alteración semántica. A la función diminutiva se le asocian una marca negativa, pero a la vez un matiz familiar y cierta implicación afectiva por parte de quien habla. Ergueta prefiere el diminutivo a la palabra “turro”. Notorio: Erdosain es su amigo. Y mirando desde más cerca: según le dice Hipólita a Remo cuando va a pedirle ayuda para sacar al farmacéutico del hospicio: “He venido a usted, sencillamente, porque sabía que usted era *su mejor amigo*” (“La coja”, 187).

Y ya que un hecho concreto puede considerarse como la expresión singular de relaciones universales – a pesar de que no puede ser explicado en su singularidad sino por razones singulares –, entonces va el segundo tironeo o segundo movimiento pendular. La arbitrariedad gramatical: ¿errores de imprenta o prisas del autor? De inmediato: ni lo uno ni lo otro. La supuesta “mala escritura” mezcla registros, los condensa y una misma frase apunta a cosas diversas. Quiero decir, se vuelve polifónica. Mostraré un caso paradigmático de “mala escritura” que, mirado desde lo grotesco, deja de ser tal para exhibirse como una mescolanza de voces. De diversos tipos de discurso (quiero decir: apreciaremos estilos diferentes) que conviven, se interfieren y establecen una relación recíproca en una misma frase. Explicaré, entonces, un fenómeno de convergencia, de fusión y desdoblamiento entre voces de índole diversa que se manifiestan en un mismo conjunto frástico, y que confiere al texto un evidente carácter grotesco circunscripto a un ‘hecho de lengua’. Hecho que constituye una opción plural y funcional a las articulaciones generales de *Los siete locos*:

–Yo soy menos personaje de drama que él [Buscador de Oro], yo soy el hombre sórdido y cobarde de la ciudad. ¿Por qué no siento su agresividad y su odio? *Sí, tiene razón. Y sonrió a sus palabras*, prudentemente, como si temiera que *me* dé una cachetada, y es que *me* asusta su violencia, *me* enoja su coraje (“El buscador de oro”, 178-179).

En esta cita – que exhibe los pensamientos de Erdosain, extractada de un diálogo entre el protagonista y el Buscador de Oro – es posible apreciar el funcionamiento de lo grotesco a nivel frástico. O, si se prefiere, se trata de un claro ejemplo de “mala escritura”. *En una primera aproximación*: asistimos al discurso interior de Erdosain (introducido por un “se decía” a cargo del narrador) que resiste hasta el “Sí, tiene razón”. A partir de allí y hasta el “como si temiera que” se manifiesta una intrusión del narrador. Después de esa inserción ajena, aparece nuevamente el

²¹⁷ *Vesre* es una inversión silábica de *revés*. Se trata de un procedimiento para deformar el vocabulario, que consiste en invertir el orden de las sílabas de una palabra o de una expresión: *llobaca* por caballo, *feca con chele*, por café con leche. Anagramas, en definitiva. Según Teruggi: “Casi todos los argots han recurrido a variaciones anagramáticas para deformar palabras y crear, de esta manera, otras nuevas. La palabra original y la anagramatizada no cambian para nada su significado, y lo único que se busca es una especie de disfraz, una desfiguración del vocablo primitivo. [...] La forma anagramática usada por el lunfardo es la inversión silábica, según la cual, en forma ordenada, la última sílaba pasa a ser la primera, la penúltima la segunda y así sucesivamente” (1978: 78-79).

registro del protagonista, marcado esta vez por la presencia de la partícula pronominal “me” con la función de objeto indirecto (dativo). En una misma frase se pone en movimiento la mezcla de registros diversos, aparecen palabras con dos voces. Asistimos, por lo tanto, a una fusión de voces, a una dialogización y el resultado, quiero decir, la sensación que esto suscita en el lector es de perplejidad, desorientación y duda acerca de qué se está diciendo y, sobre todo, quién lo está diciendo. Si enfocáramos lo extractado desde la corrección gramatical o desde las modalidades de una estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta (para repetir a Bajtin), entonces la única emergencia posible sería la de la ‘mancha’, el ‘error’ y el ‘ultraje’ a “la verba de los propietarios del «buen lenguaje»” (Zubieta 1984: 100). Basta que nos desliguemos de nuestra mirada rutinaria (que mira sin ver) para que nos sorprendamos ante cosas que habíamos olvidado por tenerlas demasiado presentes. Huelga decirlo: si observamos desde nuestra categoría – que justiprecia la mezcla, entre otras cosas – esa percepción se modifica. *En una segunda aproximación* y esta vez a nivel de la regulación de la información narrativa; o sea, a nivel modal o discursivo, este ejemplo de grotesco frástico determina un desfase llevado a cabo de la manera siguiente: el narrador antes del parlamento citado, en un breve párrafo y en estilo indirecto nos informa acerca de las sensaciones percibidas por Erdosain frente al Buscador. Reseña su humillación, la envidia y la irritación que el otro le suscita, el deseo de contradecirlo y finalmente termina el párrafo con un “al tiempo que [Erdosain] se decía”, clave para introducir el fragmento citado en estilo directo. Ante esta organización esperaríamos una reproducción fiel de las palabras que nombran el proceso psíquico (o el autoanálisis) del protagonista. Esto es: nos esperaríamos una articulación propia de una voz autónoma que, por ser tal, prescinde de la injerencia del narrador, cuya manifestación debería circunscribirse a la mera presencia de un guión. Y de hecho todo esto se cumple hasta el “Sí, tiene razón. *Y sonrió*”: primer indicio de desconcierto y señalización de desfase. Digo: ¿a qué registro pertenece? ¿Se trata todavía del protagonista que subrepticamente le da la razón a su alocutario acerca de lo que están charlando (la verdad de la mentira)? O, ¿se trata de una actitud intrusiva del narrador en el registro del personaje para asentar su juicio de valor de que Erdosain es “menos personaje de drama” que el Buscador? De inmediato: no resulta fácil contestar estas preguntas. Por lo menos, no unívocamente. No es aceptable privilegiar una y descartar la otra, porque ambas pueden ser posibles. Y de hecho lo son. Esto es lo que anteriormente he llamado fusión de voces, palabras con dos voces o dialogización. Ahora bien, ese indicio de desconcierto no es sino la imagen del grotesco frástico que se transparenta en un registro que ya no es único sino doble. Nos encontramos frente al núcleo de un discurso híbrido o polifónico en que la voz del narrador penetra (en el sentido de que interfiere en) la estructura formal del discurso de Remo. Esta convergencia de voces determina una interferencia de las mismas, y ambas producen un desdoblamiento discursivo. Estamos ‘escuchando’ dos voces, pero como si hablaran – paradójicamente, o no tanto – al unísono. Emerge entonces ‘una voz dual’, parecida a la imagen bivalente de la tapa. Es posible calificar este conjunto de “construcción híbrida”, ya que se trata de un enunciado en el que

se mezclan dos expresiones, dos modos de hablar, dos estilos, dos “lenguajes”, dos horizontes semánticos y valorativos. Entre estas expresiones, estilos, lenguajes y horizontes no hay ninguna frontera formal compositiva y sintáctica: la separación de voces y lenguajes se lleva a cabo en el interior de un mismo conjunto sintáctico, a menudo en el interior de una proposición simple e incluso en el interior de una misma palabra (Bajtin 1999: 66. La trad. es mía).

Entonces, nos encontramos frente a un enunciado en el que confluyen dos voces y se manifiestan, al mismo tiempo, dos modos de enunciación que se dan de manera mezclada. Discurso suspendido, pues, intermedio y oscilante entre lo inmediato de la cita y una mediación operada por la narrativa; vacilación confirmada por el “Y sonrió a sus palabras [...] como si temiera que” perteneciente al narrador y el “me dé [...], me asusta [...], me enoja” correspondiente a Erdosain. ¿“Mala escritura”, entonces? Desde ya que sí, mirando a partir de lo bello. Pero nada gratuita, siendo un código grotesco, funcional al resto de las articulaciones de *Los siete locos*. (Y a esta altura me resulta cada vez más difícil suponer que Arlt escribiera mal; más adelante aduciré mis

razones, todavía falta un paso). Nos encontramos frente a un discurso con un pie en dos estribos, cuya peculiaridad reside en su ambigüedad y no en una mera “maldad”. Y si miro en el revés de la trama, lo que veo es un cambio de nombre. Allí, la ambigüedad pasa a ser riqueza, murmullo continuado que implica una lectura dificultosa, sí, pero no la “maldad” de un código que presenta lagunas, sino lagunas que resultan funcionales a las demás articulaciones explicitadas a lo largo de este recorrido. Se trata de un código que no presenta un mero arreglo entre cosas diversas, una componenda censurable por su ‘carácter inmoral’, ni de una combinación puramente ecléctica, sino de una práctica significativa. Eso es: propia de un sistema grotesco y pertinente para la perfecta articulación del mismo.

Y de aquí a lo dialógico el recorrido es breve. En este sentido, me interesa observar de qué manera en algunos diálogos de nuestro texto se produce un *desequilibrio* entre pregunta y respuesta. O, para ser más puntual, entre los roles de los hablantes que participan en un mismo acto de enunciación. Cómo se altera la sintaxis dialógica y, correlativamente, qué es lo que sucede a nivel semántico; a nivel de la significación global del texto. Pero antes de traer a colación un ejemplo, algunas puntualizaciones: la categoría descriptiva de *Los siete locos* violenta las nociones comunes, nos pone delante de los ojos nuestro mundo, pero privado de lo que se puede tildar de su aspecto común. La operación básica que exhibe es la de enhebrar elementos conocidos, pero alterando las relaciones ‘naturales’ que entre ellos se pueden (o estamos acostumbrados a) establecer. A un orden supuestamente fijo, preestablecido y presentido como inmutable se impone (por definición: con la violencia de toda imposición) otro tipo de orden, cuya irrupción inesperada disuelve el equilibrio primigenio junto con sus ordenaciones. Es así que el mundo ordinario se distancia de sí mismo y se define de otra manera. Circularidad indudable.

Ahora el avance. Es posible volver sobre nuestro texto para ver cómo lo dicho recién se pone en acto en un fragmento dialógico representativo. Éste nos llevará a vislumbrar otro mecanismo de “mala escritura” que no es sino otro engranaje grotesco. Reconstruyo las declinaciones básicas para ubicar. Y enfoco. Erdosain, después de haber abandonado la casa del Astrólogo en Temperley (“El Astrólogo”, 33-44) se va de paseo junto con el Rufián Melancólico y le agradece el regalo de los seiscientos pesos (“Las opiniones del Rufián Melancólico”, 44-53). Al separarse, el protagonista se dispone a esperar el tren para Buenos Aires y, después de una elipsis, a las ocho de la noche llega a su casa. Volvemos una vez más sobre el fragmento tal vez más representativo de toda la obra: “El humillado” (54-67). Notorio: Elsa está a punto de abandonar a Remo, éste se entera de lo que va a acontecer de ahí a poco y, como si nada, habla con la que pronto será su ex-mujer y el amante de ella. Se desencadena una conversación ‘curiosa’ porque empiezan a manosearse los temas más disímiles (hasta inverosímiles), sin que entre ellos exista un nexo lógico evidente. Los temas (o algunos de ellos): discurren acerca de dónde se habían conocido los amantes, del aburrimiento de Erdosain y Elsa, de la eterna angustia del protagonista, del sueldo insatisfactorio, de los inventos, de la visita del amante, hasta que el protagonista plantea cuanto sigue:

–[...] De pronto a uno se le ocurre que tienen que sucederle determinadas cosas en la vida... para que la vida se transforme y se haga nueva.

–[Elsa] ¿Y vos?

–[El amante] ¿Usted cree que su vida?...

Erdosain, *desentendiéndose de la pregunta*, continuó:

–Y lo de ahora no me extraña. Si usted me dijera que fuese a comprarle un paquete de cigarrillos... a propósito, ¿tiene un cigarrillo usted?

–Sírvase... ¿y luego?

–No sé. En estos últimos días he vivido incoherentemente... aturdido por la angustia. *Ya ve usted con qué tranquilidad converso con usted.*

–Sí, siempre esperó él algo extraordinario.

–Y vos también.

–¿Cómo? ¿Usted, Elsa, también?

–Sí.

–¿Pero usted?

–Siga, capitán, yo lo entiendo. Usted quiere decir que lo extraordinario de Elsa está ocurriendo ahora ¿no?

- Sí.
- Pues está equivocado ¿no es cierto, Elsa?
- ¿Vos creés?
- Decí la verdad, vos esperarás algo extraordinario que no es esto, ¿no? (58-59).

El diálogo extractado – que hace alarde de ese lenguaje arltiano ‘desastroso’, ostentado por medio de una supuesta incoherencia – tiene una configuración grotesca. Para evidenciar la razón, separaré algunos elementos:

1. Remo empieza a hablar de algunas cosas que deberían obligar a la vida a transformarse en algo nuevo y cuando – a raíz de dos peticiones – tendría que esclarecer su afirmación, se desentiende de la pregunta. Viola entonces la expectativa inicial y el proceso lógico del diálogo. Lo que se determina es un *efecto de desequilibrio*. A un orden que parecía lógico, sucesivo y lineal el protagonista impone otro orden por medio de una digresión concerniente a la situación que los tres personajes están viviendo. Dicha digresión se perfila aún más como una inserción heterogénea con la mención al paquete de cigarrillos y con la petición para fumar.
2. La forma canónica de la interacción verbal, en donde el acto de enunciación presupone la existencia de dos (o más) hablantes, aquí se deforma²¹⁸. Esto acontece porque Remo participa del diálogo como si estuviera produciendo un monólogo: se desentiende de la pregunta y después del “-Sírvase... ¿y luego?” de su alocutario, contesta que su vida ha sido incoherente. Más: con el “Ya ve usted con qué tranquilidad converso con usted” introduce subrepticamente un evidente tono humorístico (que implica una ridiculización de la escena) incompatible con el tono dramático que se sostiene en el texto. Esta convivencia forzada de tonos incompatibles y hasta opuestos exagera el desequilibrio inicial, exagerado ulteriormente por el uso del verbo ‘conversar’. En efecto, Remo *conversa* sin hacerlo, peculiaridad de una escritura grotesca que en un mismo dominio acepta el frente y simultáneamente el contrafrente. *Conversa* sin conversar, porque lo hace sin contestar. Entonces, ‘conversa’ de manera ambigua. El desequilibrio es desmadrado, ya que actúa fuera de los límites de cualquier tipo de convencionalismo: lo que se presenta con el orden del diálogo sufre la imposición (el abuso) de otro orden. Aquél de un monólogo enrevesado.
3. Ya que el ‘acuerdo’ entre las diversas unidades que constituyen el supuesto diálogo resulta alterado, entonces no hay concordancia entre pregunta y respuesta. Correlativamente, asistimos a una ruptura del orden causal de los enunciados que, si bien están ordenados linealmente, no tienen lógica alguna. A esta altura, queda claro, la “mala escritura” es “mala sintaxis”. Sintaxis que a nivel semántico determina la existencia de una significación extraña y hasta absurda, más rica y compleja que la suma de los significados de las frases constituyentes aisladas u ordenadas según un criterio lógico. *Imponiendo al diálogo el orden del monólogo se logran significar toda una serie de preocupaciones que afligen al protagonista, a las que no hubiéramos tenido acceso sin ese ‘desentendimiento’ inicial*; o sea, si Remo hubiera tenido en cuenta las peticiones formuladas. La “mala escritura” entonces ya no puede considerarse de manera peyorativa, sino como el instrumento eficaz y pertinente para representar un universo grotesco proyectado en sus más nimios detalles. Gracias a ella, a su peculiar articulación, se logra una cohabitación que hace comunicables expresiones que, de otra manera, se volverían silencios (en este caso, el estado de alteración de Erdosain).
4. Y va el último punto. A partir del “Sí, siempre esperó algo extraordinario”, perteneciente a Elsa, el monólogo se corta y se restablece el diálogo. Erdosain retorna sobre su afirmación primera, la recupera recalando la espera de algo extraordinario que transformaría la vida de los cónyuges y que no es lo que les está sucediendo en ese momento. El pasaje de un diálogo adulterado a uno auténtico sirve para destacar cómo lo conocido – nuestro mundo, si se prefiere – ha sido alterado usando elementos que le son propios. Elementos propios pero de diversa índole que, mezclados

²¹⁸ En un diálogo los roles de los hablantes son permanentemente reversibles, ya que se asiste a un intercambio discursivo en el que cada uno de los participantes funciona alternándose como protagonista de la enunciación.

adecuadamente, producen una anomalía. Distanciando lo conocido y uniendo lo que ‘naturalmente’ se repudia, se produce lo inesperado. Y dos: el hecho de recuperar al final la afirmación inicial (si bien reformulada), permite – y ahora es Zubieta quien habla – que “el texto no se pierda en una fragmentación significativa sino que se una, se torne coherente, lo que muestra al grotesco en su modalidad operativa peculiar que le posibilita ligar lo inconexo” (1987: 101)²¹⁹.

El fragmento citado, modelo de “mala escritura” a nivel dialógico, no es un ejemplo aislado en el texto. Zubieta (1987: cap. III), por ejemplo, trata un caso similar que se da cuando la Coja (Hipólita) va a visitar a Erdosain para pedirle ayuda, ya que su marido (el farmacéutico Ergueta) ha sido internado en un manicomio (“La coja”, 179-188). Allí puede apreciarse cómo a una petición de ayuda, el protagonista contesta con una larga digresión que nada tiene que ver con ella, y al finalizarla retoma, con una pregunta, el problema que le había sido planteado. A partir de este ejemplo, en *El discurso narrativo arltiano* se formula un juicio de valor sobre la escritura de *Los siete locos*. Se la tilda de “fuertemente pleonástica” porque, tal como vimos en el último ejemplo citado,

usa un elemento dado por el otro [sujeto] para desencadenar un relato. [...] Así, una palabra puede ser el motivo que [...] dé al receptor la posibilidad de convertirse en emisor y sujeto del enunciado de lo que cuenta; *estamos ante una literatura que produce a partir de la palabra [...] y no exclusivamente a partir de la “realidad”: la “palabra del otro” transporta a otro mundo [es decir: distancia] para volver después a la realidad* [o sea: nuestro mundo, lo conocido] (Zubieta 1987: 101-102).

Es hora de explicitar las razones adelantadas anteriormente. A esta altura, y frente a lo visto, me es difícil suponer que Arlt escribiera mal. Lo que veo en *Los siete locos* escapa a lo fortuito, a lo accidental y a lo casual, a lo que puede depender de errores de imprenta o apuros del autor; máxime porque se amontonan tantas y tamañas pruebas (no sólo lingüísticas, como vimos) que me obligan a concluir de manera *categorica* que el gesto de Arlt es rabiosamente *deliberado* (subrayo para destacar su intencionalidad). Él logra fabricar un texto abocándose concientemente a lo que tenía alrededor, a lo que estaba al alcance de su mano, a aquello que lo representaba incluso en términos identitarios²²⁰. Y lo hace por medio de esa categoría estética que rige su obra y cuyas articulaciones responden a un proceso histórico del que él mismo es hijo. Entonces, la supuesta “mala escritura” *tiene como condición de posibilidad* esos fenómenos surgidos en Buenos Aires a raíz del proceso inmigratorio. En este sentido, a nivel del lenguaje, se la puede considerar como una de sus consecuencias.

²¹⁹ En el diálogo entre Erdosain, Elsa y Belaúnde, más allá de las peculiaridades señaladas, se presentan algunos parlamentos regulados de forma ‘curiosa’, ya que contienen una doble alocución. Con esto me refiero a que en algunas ocasiones vemos cómo un personaje habla *con* otro, pero hablando *de* otro (un tercero) y apelando especialmente a éste último. Para evitar giros intransitables, un ejemplo: “¿Ha visto capitán? Siempre fue esa nuestra vida. Estábamos los dos en silencio junto a la mesa...” (59). Aquí Remo se está dirigiendo a Belaúnde, pero en realidad a quien está apelando es a Elsa. ¿Por qué? De inmediato: el interés del protagonista es ‘conmover’ a su casi ex esposa, cosa que de hecho logra al final del fragmento cuando ésta le dice: “Siempre te quise... ahora también te quiero... nunca, ¿por qué nunca hablaste como esta noche? Siento que te voy a querer toda la vida... que el otro a tu lado es la sombra de un hombre” (65). Rebobinando: Remo está hablando con el capitán. Éste entonces es quien debería contestarle. Sin embargo, es Elsa quien se siente aludida (el protagonista está hablando de su mujer al capitán, pero está hablando también con ella) y quien responde, reprimiéndolo: “-Cállate” (ibid.). Esta vez, si no asistimos, tal como vimos anteriormente, a un discurso en el que se fusionan dos voces, presenciamos de todas formas algo que es posible calificar de construcción híbrida: hablo con uno, apelando a otro y dirigiéndome a ambos. Huelga decirlo: el ejemplo traído a colación no es el único, ya que es posible encontrar muchos más en el diálogo de “El humillado” y en otros lugares de *Los siete locos*.

²²⁰ Pie en dos estribos: recordemos que se trata de un argentino de primera generación con ascendencia italo-alemana. Producto, por lo tanto, de evoluciones históricas diferentes.

Palabra recurrente en el caso de la ya no mala escritura: *ambigüedad*, que he denominado riqueza, murmullo continuado y que, a pesar de dificultar la lectura, no entraña la “maldad” de un código que resulta funcional a las demás articulaciones exhibidas por nuestro texto. Y otro ingrediente, si se quiere, otro mecanismo que la impulsa es quien narra *Los siete locos*. Más: quien en su universo narrativo se hace cargo no de la mera narración de la historia, sino de su redacción, de su escritura: el personaje en la sombra. Y con esto entramos en otras rugosidades, otros pliegues. Nos enfrentamos con el ya muy mentado Comentador, el autor ficticio de nuestra obra:

El nivel de *ambigüedad* que tiene mayores consecuencias en la estructura global [de la novela...] es sin duda el plano de la enunciación. Las fluctuaciones y las ambivalencias de la voz narrativa [...] han sido asociadas equivocadamente y en más de una oportunidad con la consabida torpeza de Arlt. Solo citaré el comentario de Enrique Anderson Imbert: “Arlt escribía mal, componía mal. En *Los siete locos*, por ejemplo, no se sabe quién narra. A veces es un autor omnisciente, a veces un cronista que comenta las confesiones – orales y escritas – de Erdosain, a veces Erdosain mismo (Corral 2000: 627, n. 23).

FLATUS VOCIS: ¿DEL COMENTADOR O DE LA CRÍTICA?

En *Los siete locos* quien nos transmite los acontecimientos y quien organiza el relato es el llamado Comentador. A partir de las últimas palabras citadas de Corral y para entrar en tema, paso por otras referidas a la instancia narrativa del texto robertiano:

Su función es variable y cumple una amplia gama: es cronista y comentador a la vez, investigador y confidente; no sólo escucha sino también interpreta y corrige. Si en ocasiones pretende no saber más de lo que los personajes le confiesan, en otras situaciones informa al lector más allá del conocimiento del protagonista [...].

Acercamiento, síntesis, primera flexión: todo a través de Gnutzmann (1996: 134). Reconozco y confirmo la pertinencia de la aserción, sobre todo de la parte inicial, que es lo que pretendo abordar. Es un hecho, y como tal se puede corroborar: la función del Comentador es variable y cumple una amplia gama, pero de momento quiero destacar sólo sus funciones principales. Entro con una obviedad: su primera función es la que se orienta hacia la historia y de la que ningún narrador puede alejarse sin perder su calidad de tal, pero a la que puede muy bien tratar de reducir su propio rol. Me refiero a la función narrativa, queda claro. Y a partir de aquí veremos cómo esta instancia complejiza la enunciación. Su segunda función es la de ‘dirección de escena’ u *organizativa* (en términos de Genette 1976: 303-307). Quiero decir, ésa que se orienta hacia el texto narrativo, al que el Comentador hace referencia con un discurso en cierto modo metanarrativo, en el sentido de que resalta – por medio de las articulaciones, las conexiones, las interrelaciones – la organización interna del texto mismo. De ese texto que él mismo ‘escribe’²²¹. De hecho, se impone como único garante de la escritura y, en el universo del discurso, es quien escribe la historia que leemos. ¿Pruebas?

Nota del comentador: Posiblemente algún día escriba la historia de los 10 días de Erdosain. Actualmente me es imposible hacerlo, pues no entraría en este libro otro tan voluminoso como el que ocuparan las dichas impresiones. Téngase en cuenta de que la presente memoria no ocupa nada más que tres días (“Trabajo de angustia”, 121).

Escribe, desde ya, pero es también quien *escucha* a Erdosain y quien lee su diario para, a partir de ahí, organizar el entramado textual de los *locos*. Y antes de indicar las acciones previas que se requieren para llevar a cabo estas últimas operaciones, quiero destacar la función del verbo *escuchar*: el narrador escucha la historia de Erdosain. Así, podemos decir que cumple también una función testimonial, ya que tiene un contacto inmediato (sin mediaciones) con el protagonista. Adquiere de esta forma un conocimiento directo de los hechos ‘realmente ocurridos’ según la perspectiva de Remo. Para establecer un paralelismo con un referente conocido (que retomaré

²²¹ Al decir esto me refiero a que el Comentador es también una suerte autor ficticio.

circunstancialmente hacia el final de este apartado), el Comentador opera frente a Erdosain de una manera semejante – sin olvidar el estatuto ficcional de ambos – a la de Miguel Barnet frente al *Cimarrón* Esteban Montejo. Ahora, las acciones previas. Las operaciones que lleva a cabo el narrador requieren acciones tales como investigar, recolectar la información, clasificar el material recopilado, individuar los sucesos decisivos, suponer algunos, interpretar otros, ampliarlos o corregirlos cuando esto se vuelve necesario y ordenarlos. Primera serie de operaciones. Y la segunda: organizar la trama temporal para, finalmente, componer la historia que, como todo hecho de escritura, implica un hecho simultáneo de lectura. Sujeto de la escritura, entonces, pero sujeto *crítico* también, entendido no sólo como ‘problemático’ sino con otras dos acepciones. Por el derecho, porque discrimina información: presumiblemente, no *todo* lo que le cuenta Erdosain ingresa en su narración. Y por el revés, porque ejerce una función semejante a la que practica la crítica literaria. Investiga y busca saber (en la doble vertiente de que trata de saber y rastrea saber), operaciones que, entre otras, fundamentan su escritura, cuyas leyes son:

búsqueda y adición²²², tachadura y supresión, corte y transformación, crítica. Se pone en evidencia también que en el campo de la escritura no hay análisis posible sin una lectura que trascienda lo manifiesto y trabaje simultáneamente con todos los niveles estructurales y con todos los procedimientos constructivos. La crítica [...] opera de la misma manera: cortando y re-armando, partiendo y volviendo a unir, vaciando el texto y volviéndolo a llenar de significaciones posibles (Zubieta 1984: 52).

De aquí agrando el punto de mira y sigo con una obviedad que aclararé cabalmente más adelante: el Comentador se impone también como el ‘canal’ preferencial que media entre los acontecimientos (la historia) y los lectores. Actúa como filtro para el lector, quien establece con él una suerte de ‘alianza’, ya que está ubicado en el universo de los locos, pero da la impresión de no participar plenamente de él: quiero suponer que el lector recuerda lo dicho acerca del uso de las palabras lunfardas. Además, se afirma como el punto de convergencia entre el mundo que (se) describe y las ideas que circulan en el texto. En definitiva, es un intermediario, un puente, si se prefiere, entre lo extratextual y lo intratextual. Y va la última función: es aquella que, pensando en Jakobson, puede tildarse de emotiva. Se trata de esa función orientada hacia el narrador mismo. Ésta nos informa sobre el compromiso o la postura adoptada por él respecto a la historia que narra. Es la función que da cuenta de la relación entre narrador e historia. Ya lo dijo Anderson Imbert (a través de su inefable *Historia de la literatura hispanoamericana*): en *Los siete locos* no se sabe quien narra. Textual. *Flatus vocis*, en su reverso. No lo sabemos, digo, si sufrimos de distracción o miopía. Ciertamente el narrar desordenado, ambiguo (para ser más preciso), del que somos testigos, simula aparentes arbitrariedades narrativas que se deben a una relación cambiante entre el Comentador y la historia que cuenta. Esta es la segunda articulación que me propongo enfocar y, correlativamente, poner de manifiesto otra serie de funciones que condensa la instancia narrativa de nuestro texto.

En *Los siete locos* asistimos a una fuerte intervención del narrador respecto de los hechos narrados, pese a que inicialmente se plantea una narración distanciada. En tercera persona o, si se prefiere, ‘objetiva y fidedigna’. Responde al imperativo propio de toda narración realista: se oculta para beneficiar la supuesta objetividad del relato. De hecho, *al comienzo* el Comentador nos da la impresión de situarse más allá del mundo que describe: se distancia y presenta las situaciones con el desapego propio de un analista o un extraño. Contempla sin actuar – en el sentido de que no hace otra cosa sino contar: una acción, sin lugar a dudas –, con vistas a presentarse como una entidad imparcial. En este sentido, oculta toda posible relación tanto con Erdosain como con los demás personajes, cuya historia parece conocer de manera prolija. Toma la palabra enseguida y empieza a relatar – sintetizándola, pero de manera impecable – una escena cargada de alta tensión dramática. Basta con considerar el ‘*curtains up*’:

²²² Un comentario marginal a esta palabra que me surge al releer: *Los siete locos* – a causa de su manera de narrar y de la alternancia de dos tipos diferentes de cuento –, tal como *Don Quijote*, *Las mil y una noches*, el *Decamerone*, *Les exploits de Rocambole*, presenta una organización esencialmente aditiva. Es un texto compuesto por acumulación. Peculiaridad que por otra parte lo acerca a la novela por entregas decimonónica.

Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde.

Lo esperaban el director, un hombre de baja estatura, morrudo, con cabeza de jabalí, pelo gris cortado a «lo Humberto I», y una mirada implacable filtrándose por sus pupilas grises como las de un pez; Gualdi, el contador, pequeño, flaco, meloso, de ojos escrutadores, y el subgerente, hijo del hombre de cabeza de jabalí, un guapo mozo de treinta años, con el cabello totalmente blanco, cínico en su aspecto, la voz áspera y mirada dura como la de su progenitor. [...]

–Tenemos la denuncia de que usted es un estafador, que nos ha robado seiscientos pesos.

–Con siete centavos [...].

–Yo no he robado nada. Son mentiras. [...]

Erdosain no se movía de allí... Quería decirles algo, no sabía cómo, pero que les diera a comprender a ellos toda la desdicha inmensa que pesaba sobre su vida; y permanecía así, de pie, triste, [...] sintiendo que a medida que pasaban los minutos su espalda se arqueaba más [...]. Distintos pensamientos bullían en él, tan desemejantes, que el trabajo de clasificarlos le hubiera ocupado muchas horas.

Más tarde recordó que por un instante se le había ocurrido preguntarse quién podría haberlo denunciado (“La sorpresa”, 7-9).

Imposible: inicio más tradicional. El narrador relata con tranquila seguridad, da la impresión de saberlo y manejarlo todo. Su discurso se presenta como el de una autoridad, el de un *yo* que – sin informarnos por qué – decide hablar de otro *yo* (el protagonista), eligiendo su perspectiva. A esta altura, la instancia que regula la modalidad de la información, delata su distancia de lo que está narrando: ‘no está en la jugada’ (Sartre me circula como un eco). Introduce a los personajes que integran la escena, los sitúa en un espacio determinado, señala sus características externas, pero también su dimensión íntima (el llamado mundo interior, en el que se introduce cada vez que le parece necesario), máxime de quien parece ser el personaje principal. Es así que nos demuestra saber más que todos los demás integrantes de la escena en cuestión. Para decirlo de algún modo – se trata de una obviedad –, nos hace penetrar en esa intimidad que descifra: la de Remo. Describe sus reacciones y sus comportamientos: está triste, hace referencia a la profusión de sus pensamientos y – a la manera de un arranque narrativo al que nos ha acostumbrado *Cien años de soledad* (1967) – añade que sólo más adelante se acordará una idea que se le había ocurrido durante la escena que acabamos de leer. Insisto. Con esta manera de proceder lo que delata el Comentador es que se encuentra al margen de ese acontecimiento inicial: relata sin implicación ni referencias a sí mismo. Frente a esto, una conclusión irrefutable: relato en tercera persona, narrador omnisciente, narración realista. Pero (y ya sabemos que el arltiano es el imperio de los *peros*) a esta altura ya estamos enterados de la ecuación general de *Los siete locos*: es lo menos realista que podemos encontrar en la Buenos Aires del segundo Yrigoyen. Va de suyo: hay que esperarse un golpe de cola. La narrativa arltiana, ya lo vimos en la Primera entrada, nada (o muy poco) tiene en común con esas narraciones que responden a las inflexiones de un naturalismo arraigado; y que por lo tanto exhiben una instancia narrativa nada ambigua, que responde a las convenciones del relato decimonónico. Narraciones boedistas, desde ya²²³. Golpe de cola, dije y ahora añadido, predecible, en cuanto a las variaciones del punto de mira. Predecible su aparición, pero no la manifestación de su ‘contenido’. Allí apunto.

En *Los siete locos* el hecho de relatar sin implicación ni referencia al narrador, que se establece desde el comienzo, parece enraizarse como la única modalidad posible para contar lo que hasta ahora parece ser una suerte de biografía. Y las cosas siguen esta progresión hasta “Los sueños del inventor”, donde descubrimos (sospechamos, mejor dicho) que la instancia narrativa es *sólo* parcialmente omnisciente, porque – pronto se exhibirá de forma desembozada – esta modalidad alterna con otra. Remo, después del descubrimiento del robo y luego del “Rajá, turrito, rajá” (“Un

²²³ Al contrario de lo que acontece en estas narraciones (pienso en las de Castelnuovo y Barletta: basta echar un vistazo a *Tinieblas*, *Larvas* o *Los pobres*), *Los siete locos* problematiza la figura del narrador todopoderoso, cuestiona el lugar de la enunciación y señala una oposición a esos textos que le son contemporáneos, en donde ese mismo lugar no implica ambigüedades, se presenta autosuficiente y no depende de otras voces o de otros puntos de vistas para relatar.

hombre extraño”, 22), pasea por la calle tratando de distraerse de la idea fija que lo agobia: ‘debo devolver la plata’: parafraseo. Y para apartarse de sus pensamientos “caminaba hacia el país de la alegría, olvidado de la Limited Azucarar Company” (“Los sueños del inventor”, 30). El narrador adopta la perspectiva del protagonista y nos hace calar una vez más en su mundo interior, de manera tan patente que repone las preguntas que se hace y lo que piensa en ese momento:

¡Cuántas cosas se movían en su corazón! ¿Y el otro que se había casado con una prostituta? ¿Y Barsut con su preocupación del pez tuerto y la primogénita de la espiritista? ¿Y Elsa que no entregándosele lo arrojaba a la calle? ¿Estaba loco o no? [...]

Se imaginaba que desde la mirilla de la persiana de algunos de esos palacios lo estaba examinando [...] cierto millonario «melancólico y taciturno». (Uso estrictamente los términos de Erdosain.)

Y lo curioso es que cuando él pensaba que el «millonario melancólico y taciturno» podía observarlo, componía un semblante compungido y meditativo, y no le miraba el trasero a las criadas que pasaban, fingiendo estar inmovilizado por la atención que prestaba a un gran trabajo interior (ibid.).

Erdosain: lo ‘vemos’ en su actitud exterior – quisiera escudriñar, pero se reprime – y también en la interior – sabemos lo que se imagina, lo que se espera y lo que se pregunta. Pero el lector acaso ya lo habrá notado. En lo extractado asistimos a una inflexión ostentosa – un desplazamiento abrupto de voz y un cambio de registro – que implica una cesura violenta con la anterior manera de narrar. (Lo que se insinúa es un derrape: la narración, en plano inclinado, aumenta su velocidad, hecho que conlleva acercarse más rápidamente, ya veremos a qué). *Uso estrictamente los términos de Erdosain*, aclaración que sigue y antecede una cita: la del millonario melancólico. Y aunque esa frase aparece entre paréntesis (como para indicar un valor incidental o supletorio), aquí presenciamos una inversión de tendencia. Más: la ruptura de un contrato. La modalidad narrativa inicial sufre un corrimiento nítido, pero todavía no es posible nombrarlo, en el sentido de que no podemos hacerlo certeramente. En todo caso, la impresión que surge frente a ese *uso* (que cae como de las matas sin preaviso) es la siguiente: también el narrador es un engañador²²⁴. ¿Por qué? De inmediato: desde esa posición cautelosa, de ese ‘tocar las cosas con la punta de los dedos’, con dicha inflexión (el *uso*), empieza a comprometerse y a hundir las manos. Reduce su inicial postura distanciada y esto implica empezar a expresarse con una voz un poco más ‘familiar’. O sea, con este ‘movimiento’ se aproxima al acontecer (por eso decía que la narración en lo extractado aumenta su velocidad). Antes y después de la cesura desarrolla una narración omnisciente porque orienta, interpreta, valora los sucesos y los comportamientos de los personajes, pero en ese punto *cita*. Y, que yo sepa, los pensamientos (incluso si se los tilda de ‘términos’) no se pueden citar. Se citan palabras, pertenecientes tanto a un texto escrito como a uno oral. Y en “Los sueños del inventor” no se exhiben (todavía) huellas de que Erdosain escribiera algo que luego el narrador hubiera podido leer. Entonces, el Comentador – conjeturo – cita, porque escuchó esas palabras. Y si las escuchó – lo digo sin vueltas – es porque *estuvo frente a Erdosain*. Y – previsible en esta secuencia – si estuvo frente al protagonista surge cierta *perplejidad* (menuda palabra) acerca de su identidad. Ya se sabe de qué es indicio la perplejidad en este contexto. Suspicias previsible me obligan a reiterar: estoy conjeturando, a esta altura. ¿Sobreinterpretando? Sea. Si lo fuera, sería una circularidad evidente y aquí se necesita avanzar. Avanzo, entonces y con pruebas. Trato de ser eficaz. Pero antes agrego: el hecho de citar delata además una relación diversa del narrador con respecto a la historia que está contando. ¿Se ubica realmente al margen de los acontecimientos y los relata sin implicación ni referencia a sí mismo?

La pregunta la formulo aquí, pero la respuesta es de orden extratextual. Si el problema planteado se presenta cuando Erdosain está en la calle, la solución llega cuando él está dentro de las paredes familiares, pero para nada acogedoras. Dejamos a Remo en la calle y lo seguimos en tren

²²⁴ Digo esto y pienso en el Astrólogo o, para contextualizar, remito a los ‘coletazos’ temporales que explicité en “El reloj y los malabarismos temporales”. Ya se sabe, *Los siete locos* siempre nos señala una pista para evidenciar luego, con corrimientos ostentosos, que el indicado no es el único camino que se puede seguir. La segunda novela robertiana es un tupido entramado grotesco que nos ofrece constantemente una pluralidad de ‘senderos’, de ‘visiones’. Y en este caso, de voces o modalidades pertenecientes a la misma instancia narrativa.

hasta Temperley. Allí se entrevista con el Astrólogo, se encuentra por primera vez con el Rufián Melancólico y finalmente llega a su casa. Allí, a punto de fugarse, encuentra a su esposa junto con el amante. Estamos de vuelta en “El humillado”, pero esta vez palpo otras rugosidades, meto la mano en otros pliegues y enfoco otra cosa. Es aquí que el narrador se exhibe como testigo atrapado por el acontecer y de manera certera descubrimos que ha jugado un papel *activo*; ese mismo papel que se transluce en la historia que está contando y que estamos releendo:

A las 8 de la noche llegó a su casa.

–El comedor estaba iluminado... *Pero expliquémonos* – dijo Erdosain –, mi esposa y yo habíamos sufrido tanta miseria, que el llamado comedor consistía en un cuarto vacío de muebles. *Usted me dirá* cómo siendo pobres alquilábamos una casa, pero este era un antojo de mi esposa, que recordando tiempos mejores no se avenía a no «tener armado» su hogar. [...]

–*Como le contaba*, el comedor estaba iluminado. Al abrir la puerta me detuve. Aguardábame mi esposa, vestida para salir, sentada junto a una mesa. [...] A su derecha, junto a los pies, estaba una valija, y al otro lado de la mesa un hombre se puso de pie cuando yo entré, mejor dicho, cuando la sorpresa me detuvo en el umbral. [...]

Mis primeras palabras fueron:

–¿Qué pasa aquí? (54-55).

Pasa que de aquí en adelante los tres personajes que integran la escena empiezan a hablar en estilo directo y el narrador se limita a referir los enunciados haciendo hincapié en la literalidad de su transcripción. O, si se prefiere, el narrador ‘calla’ su propia voz y se limita a la articulación de los parlamentos. Reproduce miméticamente la intervención de los personajes y él mismo participa en el discurso sólo para organizarlo y marcarlo con los llamados verbos de lengua o *dicendi*. Cuando la escena termina recupera la palabra, para que la narración prosiga, nuevamente en tercera persona. Esto acontece porque, después de la fuga de Elsa, la zona de angustia en la que cae Erdosain – “Capas de oscuridad” (67-72) – determina un silencio de la voz del protagonista que, si se llevara a cabo, nos alejaría de su historia. Pero lo que me interesa resaltar es el extracto reproducido. Allí marqué tres entradas: *Como le contaba*, *Usted me dirá*, *Pero expliquémonos*. Aquí el narrador – que hasta ahora, salvo la inflexión señalada anteriormente, se exhibía como una instancia omnisciente y ajena a la historia relatada – sin ceremonias se presenta como el *receptor directo* del discurso del protagonista. Nada menos. Se define como integrante del universo diegético en cuestión: Erdosain, convertido en alocutario, lo señala en el acto de decirle *usted*. Es así cómo el narrador *invoca su testimonio de vivencia directa* de los eventos relatados. Está inscripto en la historia como un personaje más. O, para decirlo en otros términos, se trata de un narrador inicialmente omnisciente que encuentra la ocasión para (auto)designarse también en tanto personaje. De esta manera resquebraja la perspectiva del punto de vista. Violenta el contrato que *él mismo* había establecido. Se puede decir: “El lugar del contrato es también el espacio de su violación. Después de todo, es una más de entre las historias de pactos rotos, contratos tramposos, simulaciones y engaños que intenta contar *Los siete locos*” (Gilman 1993: 83). Más: en el paso extractado se reproducen las palabras de Remo tal como, podemos sospechar, le fueron dirigidas al narrador. Es aquí que tenemos la seguridad de que no se trata *solamente* de una instancia ajena a la historia y de que su conocimiento no es de orden ‘trascendente’, sino que ha participado en los eventos, pese a que nunca se explicita el cómo, el cuándo o el porqué. Bajo esta perspectiva, entonces, se puede alegar que a pesar de jugar un papel activo, éste mismo es secundario. Él mismo lo quiere así porque nunca sale del anonimato: se acerca al mundo de los locos (más adelante ofreceré una prueba tajante), pero no quiere comprometerse hasta las últimas consecuencias. Actitud que, el lector se acordará, recuerda su uso de las palabras en lunfardo (propias de los personajes): las entrecomilla, gesto que significa expresar el contenido del discurso de un personaje con el estilo y el vocabulario que le son *proprios*. Es como si no quisiera otorgarse el privilegio de ser otro protagonista. De hecho, ‘se nos va de las manos’, en el sentido de que su ‘transparencia’ indiscreta implica un estar constantemente en fuga o en la sombra. Él no se caracteriza mayormente y nosotros no logramos descifrarlo inmediatamente. Su presencia remite a un ‘vértigo pronominal’, a una trasgresión, ya

que asistimos a un cambio de persona gramatical para designar la misma instancia. Este desplazamiento ‘pronominal’ pone de manifiesto la emergencia de la condición de testigo del narrador. Y al decir ‘testigo’ no entiendo un personaje que sabe menos que los demás y que por ende se limita a describir los ademanes de los que lo rodean sin pretender comprenderlos; sino a alguien que presencia ciertos acontecimientos, da cuenta de ellos, trata de captarlos e interpretarlos (más adelante mencionaré las hipótesis que formula acerca de ciertas situaciones), pero sin informar cabalmente sobre la parte que él ha tenido en la historia. Es por ello que lo tildo de ‘en la sombra’, porque está ‘en la jugada’, se señala, pero sin mostrarse, sin revelar su propia identidad ni su grado de compromiso. Nunca sale al descubierto, jamás se nombra ni se define con completa precisión.

Desplazamiento de voz, dije y añadido: que nos impresiona en tanto ruptura de la situación narrativa (este es el contrato mencionado más arriba), sobre todo porque se da de forma repentina (exceptuando el *uso* indicado anteriormente que anuncia y abre la problemática). Y que, para abundar, nos hace vacilar: una vez más experimentamos la sensación de perder apoyo, ya que la situación narrativa ostenta la inestabilidad propia de la categoría que exhibe toda la obra. En la novela robertiana, a partir del último extracto, la narración se articula alrededor de dos ‘formas pronominales’ diversas (*yo* y *él*: modalidades, si se prefiere) que empiezan a coexistir y a alternarse. A manera de ADN narrativo se configura un narrador que conjuga dos niveles (con sus correlativas emisión, mediación y recepción) y dos instancias (con sus correlativas comunicación intratextual y extratextual) narrativas, cuyas índoles son diversas. Índoles que se estorban, pero también se necesitan – basta con cerrar el libro y echar un vistazo a la tapa, que una vez más funciona como ‘analogía pictórica’ de lo dicho – para configurar la construcción total: la narración de *Los siete locos*. ADN que encontramos a lo largo de toda la longitud textual y no sólo en los ejemplos señalados. Después de “La bofetada” que Erdosain recibe de Barsut, el narrador, en el marco de una narración omnisciente, que precede y sigue la cita que está a continuación, lanza un:

Barsut ni remotamente se imaginó que en aquel instante, Remo acababa de condenarlo a muerte. Explicándome luego las circunstancias de esa concepción, Erdosain me decía:

–¿Vd. ha visto a un general en un campo de batalla?... Pero para hacerle más accesible *mi* idea le diré como inventor: Vd. busca durante cierto tiempo la solución de un problema. Vd. sabe, tiene la seguridad de que la clave, el secreto, está en Vd., pero no lo puede reconocer, tan cubierto está el secreto de capas de misterio. Y un día, en el momento más inesperado, de pronto el plan, la visión completa de la máquina aparece ante sus ojos deslumbrándolo, con su fácil exactitud. ¡Es algo maravilloso! *Imagínese* un general en un campo de batalla... todo está perdido, y de pronto, clara, precisa se le aparece una solución que jamás había soñado concebir, y que, sin embargo, tenía allí, al alcance de su mano, en el interior de sí mismo. [...] Aquella bofetada que aún me hacía sangrar la encía, como el cuño de una prensa hidráulica estampó en mi conciencia las líneas definitivas de un plan de muerte. ¿Se da cuenta? [...] ¿Se da cuenta Vd.? ¡Ah! ¿Cómo explicarle? (79-81).

A partir de “El humillado”, sigo insistiendo, se inaugura la convivencia de dos modalidades narrativas y el texto a lo largo de su longitud – sin imperialismos: en el sentido de sin dominación y preponderancia de una sobre otra – nos hará transitar libremente entre ambas. De esta forma, inicialmente se exhibe una narración en tercera persona que disfraza y encierra a una en primera. Gesto indisciplinado con el cual el narrador es como si nos dijera: ‘mi voz, la de un personaje también y mi narración, de primer grado’²²⁵. Instancia plural, pues, hija de la mezcla, que – al exhibirse también como sujeto representado en el texto – formula un gesto de rebeldía y de alejamiento de la tradición realista. O, si se prefiere, desafía el modelo tradicional del relato decimonónico. Con este gesto se complejiza la enunciación, al atacar los cimientos de la institución del narrador único, dueño completo (y con una perspectiva total y totalizante) de su discurso. Plural dije, pero prefiero agregar otro calificativo (previsible, por otra parte): *oscilante*, entre dos actitudes

²²⁵ Indisciplinado, dije, y aquí anticipo, subversivo también – como veremos más adelante – con la inclusión en el registro del Comentador de un paratexto que vincula la novela con otro género narrativo, no ficcional y que inserta definitivamente la instancia narrativa en el marco de la categoría que la posibilita.

narrativas, sin jamás preferir una de ellas de manera excluyente. Entonces, incluso cuando se borra momentáneamente como personaje, sabemos que pertenece al universo diegético y que antes o después se manifestará nuevamente. Como todo lo que transitamos o vimos hasta aquí, él también ejerce un movimiento vacilante que responde al principio organizador de la obra: está ausente y presente a un tiempo. Una paradoja, es cierto, pero lo paradójico, bajo forma de lo dual, es el campo de maniobras de *Los siete locos*. Su naturaleza, por definición, es engañosa. A esta altura no debería provocar ningún asombro. Todo esto es fruto de una estrategia funcional al mecanismo de la obra toda. En este sentido, va de suyo, en ningún momento debería ser posible asimilar al Comentador a uno solo de los componentes que reúne y mezcla, a pesar de que la crítica especializada haya caído en esta trampa. Pienso nuevamente en Gnutzmann: “A pesar de su cuidadosa coartada de fuentes y materiales, *no cabe ninguna duda* de que nos encontramos ante un *narrador omnisciente*” (1996: 134-135). Sea, a mí alguna duda me cabe. De hecho, en “El humillado” asistimos a una inversión de roles: Remo cuenta y el narrador – que creíamos omnisciente – se exhibe como alocutario del protagonista. Erdosain le presta su perspectiva al Comentador, es la voz (si bien no la única, como veremos) que acreditará la de su actual narratario como para que éste pueda pronunciarse posteriormente en tanto narrador de los *locos*. La voz de Remo otorga veracidad a la historia del Comentador. Ahora bien, esta circunstancia merece algunas aclaraciones y una digresión.

En *Los siete locos*, queda claro, hay dos *yo* que cuentan. Remo, más allá de ser el protagonista, se desdobra (ya se sabe de qué índole es la unidad de nuestro texto) para llevar a cabo otra función: la de *Ur*-narrador y, en este sentido, es fuente de información de sí mismo, máxime por lo que concierne a su pasado. Me refiero a lo que acontece en su infancia y en general a todo lo que ocurre antes de los hechos que abarca la historia de nuestro texto. Y para narrar ese pretérito, el antihéroe lleva a cabo dos operaciones fundamentales: seleccionar y ordenar. Si leo en el revés de la trama, seleccionar significa a su vez dos cosas: pasar por alto *intencionalmente* algunos sucesos; por ejemplo, respecto de su relación con Elsa, Remo nunca cuenta porqué la mujer se le niega sexualmente. Omite sistemáticamente el hecho de haberla obligado a hospedar en su casa a una prostituta: Aurora Junco, porque él precisaba “salvar un alma [...]. Un alma hundiéndose en el infierno” (421). Acontecimiento que se repondrá en *Los lanzallamas*, en “El poder de las tinieblas” (404-439). Uno. Y dos: seleccionar significa también condensar o agrupar eventos similares, pero ocurridos en tiempos diferentes y conectados por alguna ‘relación de parentesco’: las humillaciones padecidas por el protagonista en momentos diversos de su vida, sin ir más allá. En cambio, por lo que concierne a la otra operación – ordenar –, ésta implica de parte de Erdosain un encaminar y dirigir los acontecimientos que le sucedieron con vistas a que su narratario – posterior narrador de *Los siete locos* – los entienda y pueda a su vez volver a barajarlos con miras a presentarlos al lector. En esta segunda operación ambos narradores coinciden. No se trata, sin embargo, de la *misma* operación sino que ésta se desdobra porque cada uno de ellos la orienta en función de su propia historia. En definitiva, con Zubieta – quien, a pesar de apelar también a nuestra categoría, no logra articularla en función de la instancia narrativa – es posible afirmar:

La adopción de una forma fracturada, discontinua, alternante, repetitiva, estructura el texto de un modo distinto al habitual; contrariamente a una preceptiva clásica del relato (dominante históricamente en la Argentina hasta Arlt) que pretende que un autor (yo) decide hablar de él o de otro (él), en *Los siete locos* hay dos “yo” que se disponen a contar y las dos resoluciones son fundamentales. Erdosain cuenta su vida al Comentador y éste también la cuenta; la diferencia estriba en que el Comentador nunca se pone a hablar de sí mismo (1984: 88-89. El subrayado es de la autora).

Pero si nunca habla de sí mismo, sí se permite muchas otras libertades. Terminada la digresión, rebobino y ensancho. Erdosain y el Comentador, según lo que vimos antes, en algún momento estuvieron ‘frente a frente’. El segundo es un *yo testigo*, en el sentido de que no se presenta como otra *vedette* (junto con Erdosain y el Astrólogo) y no interviene en la historia como un mero observador. Como veremos pronto, las funciones que condensa y que se otorga son mayores respecto de las que señalé al comienzo de este apartado. A partir de esto, una vez más,

cabe preguntarse: ¿arbitrariedades narrativas? ¿Deslices, desatenciones, errores? Y no: nos encontramos nuevamente frente a una estrategia funcional a los postulados de nuestro texto. Si entre sus atributos la omnisciencia narrativa contrapuntea el punto de vista personal es porque esta articulación responde a una *necesidad interna* de la ficción. Para narrar un mundo que en sus pliegues más recónditos es grotesco, un narrador idóneo debe (saber) contar grotescamente. Estableciendo, como hace, una relación oscilante con esa historia que él mismo ha decidido contar. Y esta relación variable y altamente fluctuante, a mi criterio, responde a una lógica más libre y a una idea más compleja de la ‘personalidad’ narrativa. Más *compleja* en el sentido siguiente. Nuestro texto emplaza una instancia que se balancea entre dos actitudes narrativas (donde el *él* y el *yo* son sólo la consecuencia mecánica): la historia es relatada por un narrador que le es ajeno, pero que es también personaje, y en tanto tal replantea las articulaciones narrativas del texto. Estas dos actitudes remiten a dos situaciones narrativas completamente distintas que pueden determinar una confusión de apreciación crítica – es el caso de Gnutzmann, quien ve la omnisciencia como la modalidad excluyente de *Los siete locos* –, pero que deben ser necesariamente identificadas por parte de un análisis atento. Por el derecho, esto. Y por el revés: creo que Roberto rehuye de una instancia narrativa única (decimonónica: dominante en la Argentina hasta Arlt, leímos) porque su narrativa está lanzada hacia la modernidad (con las técnicas narrativas que ésta implica), con la potencia de un “*cross* a la mandíbula” y no hacia moldes anquilosados; también para evitar una omnisciencia incómoda que implicaría una única voz central, que como tal sería despótica. Como sabemos, *Los siete locos* rechaza lo marmóreo y estatuido (con su correlativa estabilidad), el uno incuestionado e incuestionable. Emplaza siempre el número dos como unidad y es así que su lugar se define por estar fuera de lugar. Por medio de la categoría que exhibe y gracias a la cual se organiza, su lugar es el del *carrefour*. Con el narrador no se hace una excepción. Ya lo indica su apodo: Comentarista, que cuenta de forma distanciada, pero también, al mismo tiempo, se involucra en los hechos, si bien sin nombrarse. En definitiva: pie en dos estribos que – como reseña Prieto, que señala sus peculiaridades, sin lograr conectarlas con las demás articulaciones textuales – delata “un abierto conflicto entre el narrador, apegado a (*sic*) crónica voluntarista de los hechos, y el mundo anímico de casi todos los personajes, bullente de planes utópicos, de obsesiones, de elementos imaginarios” (1969: 103).

Queda claro: Remo es quien le cuenta su propia historia al Comentarista y quien cuenta también una parte conspicua de la historia de *Los siete locos* (la de los Espila, para no abundar). Enfocado desde este punto de mira, él es también un narrador (de segundo grado) que cuenta su historia encuadrada en una de tipo mayor (aquella en la que participan el resto de los personajes). Digo narrador de segundo grado porque, a su vez, él es narrado por un narrador de primer grado que es el Comentarista²²⁶. Cuando éste se encuentra frente al protagonista y escucha su ‘confesión’, participa en la situación narrativa ya no como narrador sino como narratario (intratextual). Entonces, Remo apela al Comentarista y es a él a quien dirige su narración, en el ámbito textual. Operación repetida por el Comentarista mismo, pero con alcance extratextual, en el sentido de que apunta fuera de los límites circunscriptos por nuestro texto. Quiero decir, apela a todo posible lector y es a él a quien dirige su relato. Es así que re-dirige las informaciones recibidas y recolectadas. Y aquí un llamado de atención: ¿el narrador se limita a (re)transmitir y a hacer un mero recuento de la historia de Erdosain? A partir de la información barajada hasta aquí podemos sospechar que no, pero para afirmarlo certeramente es preciso entrar en el espacio de las fuentes de información.

²²⁶ Quiero agregar: “Un rasgo típico de la novelística de Arlt es el amplio uso de narradores secundarios, es decir, el gran número de relatos metadieгéticos. [...] Algunos de ellos son relatos analépticos y sirven para informar a un oyente de acontecimientos anteriores al presente narrado. Sabemos que este oyente casi siempre es mero pretexto para informar al lector sobre detalles que llevan a la situación actual o sobre la psicología de un personaje” (Gnutzmann 1984: 132). Casos pertinentes, entre otros (no dirigidos al Comentarista), son: el relato de Haffner e Hipólita a Erdosain sobre sus vidas pasadas, respectivamente, como profesor de matemáticas y como sirvienta; o el del Astrólogo a Hipólita acerca del accidente que lo castró.

Hasta ahora sabemos que el Comentador tiene en Erdosain su dador preferencial de información y, en este sentido, orienta su relato desde la perspectiva del protagonista, pero ¿es Remo su única fuente? En “Ingenuidad e idiotismo” – donde aparece por primera vez la palabra *cronista*, entendiendo por él al narrador de la historia – leemos:

Aún hoy, cuando *releo* las confesiones de Erdosain, paréceme inverosímil haber asistido a tan siniestros desenvolvimientos de impudor y de angustia.

Me acuerdo. *Durante aquellos tres días en que estuvo refugiado en mi casa, lo confesó todo.*

Nos reuníamos en una *pieza enorme y vacía de muebles, donde poca luz llegaba.*

Erdosain quedábase sentado en el borde de una silla, la espalda arqueada, los codos apoyados en las piernas, las mejillas enrejadas por los dedos, la mirada fija en el pavimento.

Hablaba sordamente, sin interrupciones, como si recitara una lección [...]. El tono de su voz, cuales fueran los acontecimientos, era parejo, isócrono, metódico, como el del engranaje de un reloj.

Si se le interrumpía no se irritaba, sino que recomenzaba el relato, agregando los detalles perdidos, siempre con la cabeza inclinada, los ojos fijos en el suelo, los codos apoyados en las rodillas. *Narraba con lentitud* derivada de un exceso de atención para no originar confusiones (110).

Tres días el Comentador hospedó a Erdosain (comprendidos entre el asesinato de la Bizca y el suicidio del protagonista): es por esto que digo que es un personaje en la sombra, porque participa de los acontecimientos, pero sin nombrarse nunca²²⁷. Y nombrarse, se sabe, equivale a decir *yo* de manera abierta; es el modo más rápido para soslayar lo que puede tildarse de ‘género anónimo’. “Nada concreto se sabe de él, no tiene nombre, es puro «otro» cuya ubicación o posición es diferente” (Zubieta 1984: 51). Más, da la impresión de que enuncia desde un espacio de legalidad que no es el de los locos, quiero decir: el submundo de la marginalidad. A pesar de esto, su situación es de clandestinidad, ya que no quiere dar la impresión de participar de lleno en los eventos a los que asistió y que cuenta. Otro espacio de legalidad dije, y ahora agrego: confirmado por las siguientes palabras:

Recuerdo que nos reuníamos en una *pieza enorme y vacía de muebles. Mi familia estaba en el campo y yo había quedado solo, al cuidado de la casa. Además, como aquel cuarto era sombrío, mi madre lo había clausurado*. Llegaba allí muy poca luz. En realidad, aquello parecía un calabozo *gigantesco* (“El homicidio”, 589).

¿Qué clase social era la que, posiblemente, allí por los treinta, podía ir al campo? Esto es lo de menos: ¿cuál la que podía inutilizar un cuarto *gigantesco* con la sola justificación de que era *sombrío*? Pienso en esto y acaso el perspicaz sociólogo (por ese entonces) de *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* diría: la clase de las ceremonias y de las reglas fijas, de los rituales. Esa clase que “sólo se deja ver *apenas* en algunos restaurantes tradicionales [...]. Entre los bares se cuenta [...] sobre todo *La Biela Fundida* de Recoleta, «uno de los pocos lugares que tiene Buenos Aires – según Silvina Bullrich – donde la gente sabe poder encontrarse, donde se detiene, conversa y se reúne»” (Sebreli 1969: 48-49). Acaso sobreinterpreto, pensando en la alta burguesía, pero este gesto forma parte del juego crítico e incluso si se demostrara mi sobreinterpretación, la legalidad otra del narrador quedaría incuestionada por su manera peculiar de narrar.

²²⁷ Y, supuestamente, su “memoria no ocupa nada más que tres días de actividades reales de los personajes” (“Trabajo de la angustia”, 121, n. 1). Quiero suponer que el lector recuerda: más arriba al discutir las contorsiones temporales mencioné esta misma información y demostré cómo el ciclo completo durante el que se suceden los hechos narrados abarca un ‘espacio’ mucho mayor que tres días. Y dos: ya sabemos que el narrador es una instancia que oscila entre dos actitudes narrativas; mantiene, además, una relación típicamente oscilante con el propio Erdosain. El hecho de hospedarlo en su casa delata una predisposición positiva, implicada correlativamente por la confianza de un Remo que le relata *todo* y confirmada, en un primer término, por una frase en la que se muestra dispuesto a entender al protagonista: “El CRONISTA de esta historia *no se atreve a definirlo* a Erdosain, tan numerosas fueron las desdichas de su vida” (“Ingenuidad e idiotismo”, 110). No obstante, esta actitud se modifica radicalmente poco después, cuando formula un juicio de valor tajante y declara: “En tanto hablaba, yo lo miraba a Erdosain. ¡El era un *asesino*, un *asesino* [...]!” (ibid.: 111).

Y ahora rebobino: las fuentes de información. Tres días el narrador lleva a cabo el papel de alocutario de Erdosain: exalta las calidades narrativas del otro (precisión y lentitud) y también hace hincapié en su participación activa en el acto comunicativo. No escucha pasivamente a su interlocutor, limitándose a asentir, sino que lo interrumpe cada vez que el relato se vuelve ininteligible, confuso o para requerirle algunos pormenores. Insisto: “Si se le interrumpía no se irritaba, sino que recomenzaba el relato, agregando los detalles pedidos [...]. Narraba con lentitud derivada de un exceso de atención para no originar confusiones” (110). Es básicamente a partir de estas confidencias que puede organizar su propia narración. Pero en el primer fragmento citado en la página anterior se alude a otra fuente de información: “cuando *releo* las confesiones”. ¿Relee un escrito suyo o de Erdosain? Podemos sospechar que relee un escrito de Remo porque en la pieza donde se lleva a cabo el encuentro no hay ni mucha luz ni se hace mención de una mesa. Esta sospecha *parece confirmarse* mucho después, en *Los lanzallamas*, cuando se nos dice: “En una especie de diario, en el que Erdosain anotaba sus sinsabores (y que el cronista de esta historia utiliza frecuentemente en lo que se refiere a la vida interior del personaje) encontró anotado” (“Los amores de Erdosain”, 310)²²⁸. Digo ‘parece confirmarse’ y no, por ejemplo, ‘se confirma’, porque hacia el final de *Los lanzallamas* se retoma la escena del encuentro en la casa del narrador y se la cuenta usando las mismas palabras que leímos en “Ingenuidad e idiotismo”, si bien se añaden otros detalles. Allí se agrega: “Conversaba hasta diez y ocho horas por día. Yo tomaba notas urgentemente en la semi obscuridad. Erdosain no podía tolerar la luz. Le era insoportable” (“El homicidio”, 591). En definitiva, tanto el diario de Remo, como las notas del Comentador son otra fuente de información, pero son también y sobre todo ‘lugares’ donde el narrador puede *explorar* la producción de otra escritura²²⁹ que, mediante un proceso de lectura, se convertirá en instrumento para formular su propia escritura (definitiva). Y en esta operación el verbo ‘explorar’ se transforma para adquirir las connotaciones y los matices semánticos de otro verbo. Se explora otra escritura y al leerla se la *explota* también con miras a fabricar otro texto.

A partir de aquí, dos cosas: la narración del Comentador es ulterior respecto de los acontecimientos narrados y para armarla se utilizan – principalmente – dos fuentes de información²³⁰. Todo esto funciona parcialmente porque pronto – y una vez más – nos percatamos que ese pacto también se pone en entredicho. Esto acontece cuando el Comentador penetra en los “estados de conciencia” de los personajes y cuando relata acontecimientos en los que Erdosain no ha participado. Para no abundar: en “Sensación de lo subconsciente” da cuenta de las observaciones que el Astrólogo hace de su propia conciencia con un fin especulativo; éste cavila acerca de la organización del asesinato de Barsut, del que se nos dice: “no le preocupaba mayormente, sino las precauciones que debía tomar para que el hecho no adquiriera importancia indebida. Y aunque pretendía preparar una coartada, ello era dificultoso” (243). Y dos: en “El guiño” señala la manera en que Lezin resuelve simular ese mismo asesinato: “La simulación del asesinato de Barsut fue resuelta por el Astrólogo, a última hora, y después de un largo coloquio con aquél” (279, n. 1). El protagonista, está claro, no puede conocer ni los pensamientos del Astrólogo ni la treta organizada a sus espaldas con Barsut, pero igualmente todo esto se relata. De la misma forma, cuando Ergueta se

²²⁸ El diario como fuente de información posible aparece también en *El amor brujo*. De hecho, es bastante común encontrar citados extractos del diario de Balder en varios lugares textuales.

²²⁹ Con esto me refiero incluso a las notas del narrador, ya que ‘repiten’ la ‘escritura’ de un ‘texto oral’. Desde luego, el de Erdosain, de quien se nos dice: “caminaba [...] hablando como si dictara [...], como frente a un dictáfono” (“El homicidio”, 591).

²³⁰ Cuando digo ‘ulterior’ me refiero a un relato que es posterior a los acontecimientos narrados. El uso del tiempo pasado es suficiente para designarla como tal, sin que ese pasado indique la distancia temporal que separa el momento de la narración del momento de la historia. De hecho, el pasado que encontramos en *Los siete locos* es un tiempo ‘sin edad’: “Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido” (“La revelación”, 7). Es un tiempo que sirve para entrelazar los hechos referidos al presente de la lectura. Asimismo, quiero señalar que en *Los lanzallamas* se agregan otras fuentes informativas utilizadas por el cronista para la reconstrucción de la historia. Me refiero básicamente a los periódicos que antes de que Remo se suicide empiezan a reseñar los ‘sucesos de Temperley’: “La fotografía de Erdosain campeaba en todas las páginas con las leyendas más retumbantes que pudiera inventar la imaginación humana” (“El homicidio”, 591).

encuentra internado en el Hospital de las Mercedes, donde entra en el “conocimiento de Dios”, o sea, cuando supuestamente ve a Dios y se apresta a hacer un milagro, ni Erdosain (ni ningún otro personaje) presencia la escena. De todas maneras, el Comentador la relata (“La revelación”, 256-263). ¿Cómo puede ser esto? Esta pregunta plantea, nada menos, *dos* opciones que a mi criterio tienen la misma vigencia. En la legalidad sospechosa que instaura la modalidad narrativa no es dado preferir una por sobre la otra. Quiero decir que no se puede aceptar una descartando la otra, aunque como veremos la crítica especializada en ocasiones optó por (en el sentido de que *eligió*) una de ellas, si bien no siempre por la misma. Ahora bien, el Comentador puede cubrir ese vasto contenido narrativo que traspasa la experiencia del protagonista, así como los “estados de conciencia” de otros personajes, usando el ‘poder’ de su omnisciencia. Esta opción determina la emergencia de un discurso que implica la distancia de una narración ‘objetiva’ clásica o – lo que es lo mismo – que ejerce aquel imperativo de la narración realista según el cual el mismo debe ocultarse de la historia que está narrando. El ejercicio de esta estrategia le permite contar lo que Remo no sabe o ignora, al tiempo que le brinda la posibilidad de encubrir su propia identidad. Esto por el derecho. Por el revés, la otra opción. Eso mismo que acabo de describir puede lograrse de otra manera. Al ser un personaje más, el Comentador puede haber tenido (o haber trabajado con) otras fuentes informativas²³¹. Esto significa que una (otra) de sus funciones es la de buscar otras voces y coleccionar las informaciones que pueden proporcionarle (y que él necesita) para organizar su narración. Correlativamente: esas otras voces implican acumular una cantidad mayor de información, pero implican también cierta ramificación; esto es, versiones diversas de los mismos hechos, aunque convergentes. En todo caso, si esto fue así no nos es dado saberlo a ciencia cierta porque nunca se nos informa ni de cómo ni de cuándo (ni si) se estableció un contacto con otros personajes. La única conjetura – y es una obviedad – que se puede formular al respecto es que el Comentador tuvo algún trato o que en alguna ocasión se entrevistó con el Astrólogo, Barsut o el exegeta de la *Biblia* (para circunscribirme a los casos aducidos). De esto se desprende que él incorpora a su propia voz la de Remo – principalmente, para contar su historia – y también la de otros personajes – que le permiten añadir a su narración hechos que el protagonista no presencié o pensamientos a los que no pudo tener acceso²³².

Dije que entre estas dos opciones la crítica especializada elige u opta por una de ellas. A Gnutzmann, cuya opinión transcribí anteriormente, por ejemplo, no le cabe duda de que el narrador es omnisciente; Zubieta, en cambio, ratifica la opción contraria, es decir, que el narrador busca y consulta otras voces. Acción que significa estar ‘en la jugada’ en tanto personaje y que implica un ‘frente a frente’ del Comentador con algunas de las demás figuras novelescas (insisto: cuyas acciones o pensamientos Remo ignora). Sea. En *Los siete locos*: “comprobamos que hay otras voces que también fueron consultadas [...], entonces podemos confirmar que su función es la de ser una puerta de acceso a la verdad porque obliga a confrontar puntos de vista, a revisar la información, a poner en duda” (Zubieta 1987: 48). Atestiguación parcial (tal como la de Gnutzmann, pero en sentido contrario), si bien pertinente, y me refiero sobre todo a lo de *poner en duda, revisar, confrontar*. Pero habría que matizar esa *puerta de acceso a la verdad*. ¿Cuál verdad? ¿De quién? ¿De Erdosain, del narrador, de los demás personajes? Y ¿para qué? Sobre todo porque la verdad suele implicar alguna autoridad (palabra autoral, autorizada, autoritaria también) y el Comentador no se presenta como tal ni acepta solamente la versión de Erdosain (que es *una* posibilidad entre otras), ya que trae a colación otras voces (y las mezcla, pero sin especificar si las ‘escuchó’ o si las

²³¹ Esto se vuelve patente en *Los lanzallamas* (insinúo: que comparte con *Los siete locos* las articulaciones de la instancia narrativa. Pregunto. Después contesto), donde, por ejemplo, afirma “tuve la oportunidad de conversar con Elsa” (420, n. 1), quien cuenta la historia de su relación con Erdosain. Esa historia es indudablemente la ‘misma’ que Remo cuenta en *Los siete locos*, pero al modificarse el punto de mira el objeto se resemantiza. Es probable que merced a esa conversación el Comentador haya construido el fragmento “El poder de la tinieblas” (404-439), donde descubrimos la razón por la que Elsa se niega sexualmente al marido y las peripecias de su relación.

²³² Es aquí que se puede contestar a ese llamado de atención formulado anteriormente: ¿el narrador se limita a (re)transmitir y a hacer un mero recuento de la historia de Erdosain? Desde ya que no: su función global, como vemos, es más compleja y él es todo salvo un narrador de ‘segunda mano’.

deriva vía omnisciencia); voces que acarrear y suponen otras perspectivas²³³. Es más: en *Los siete locos* podemos hablar de todo salvo de verdad – entendida como una *adecuatio rei ad intellectum* – porque, a causa de su organización narrativa, cada vez que se retoma un acontecimiento, un dato o un indicio ya contado no se contribuye a esclarecerlo, sino todo lo contrario. Un ejemplo de los que están más a la vista: *Los siete locos*. Título y, sobre todo, número que ejerce una especial atracción, por su halo ‘simbólico’ y porque se repite con una frecuencia rabiosa. Siete: y en primer lugar pienso (pensamos, acaso) en los integrantes de la Sociedad secreta. Pero el número no coincide porque haciendo la cuenta se llega a seis hombres (“La farsa”, 157-172). A estos podría(mos) añadir los dos hermanos Espila, y llegaríamos a ocho. Por otro lado, la escena en la que el Astrólogo cuelga cinco títeres de una sogá y les otorga el nombre de algunos personajes, tampoco nos ofrece una situación definitiva (“Sensación de lo subconsciente”, 242-256). Así que: ¿verdad de qué? Y sí: la verdad de la mezcla narrativa, de voces, de registros, de palabras, que el Comentador pone en escena y cuya identidad – parafraseando al Enrique Santos de la Primera entrada – es de orden *cambalachesco*.

Ya lo aludí en la nota 225 y aquí finalmente lo retomo para ensancharlo, pero antes rebobino y circunscribo. Lo sabemos: la voz del Comentador sufre un corrimiento ostentoso. Se trata de un cambio de registro que obliga a considerarlo como una instancia grotesca por la mezcla ‘pronominal’ que promueve. Lo que se lleva a cabo es una *trasgresión* vistosa porque la primera persona, en tanto modalidad narrativa, irrumpe (con la violencia que acarrea toda irrupción, imponiendo su orden) en un sistema narrativo tradicional, en el que el narrador empieza a relatar de manera omnisciente, usando al protagonista como personaje focal. Si a esta actitud sumamos la presencia de un paratexto (notas a pie de página que vinculan un género ficcional con otro no ficcional), debido al mismo Comentador, vemos cómo esa trasgresión se vuelve aún más ‘sensacional’. Y dos: vemos también, cabalmente, cómo el Comentador representa un engranaje (uno más) en línea con el mecanismo general activado por nuestro texto.

Lo que posibilita la presencia de esas notas es *una* de las dos modalidades ‘pronominales’ que nuestro texto exhibe por medio del narrador: la primera persona. Es ésta la que le otorga al Comentador la licencia de aclarar situaciones, orientar la lectura, avanzar comentarios (producción de una diferencia por la repetición: es el caso de la nota que cito a continuación). También la de proponer interpretaciones y datos suplementarios, formular conjeturas (sobre todo, pero no exclusivamente, acerca de la experiencia de Remo) que ocupan un lugar al margen del cuerpo principal del texto. Al margen, pero para nada marginal. *Marginalia* que aprehende lo excluido o, mejor dicho, *un* excluido que es del orden de la excepción: “de lo excluido, que no es el silencio (hacia el cual, después de todo, tiende la mejor literatura, como lo recuerda Steiner, como lo practica Beckett) sino lo *silenciado*” (Grüner 1996: 19) por el cuerpo principal. Presencia que una narración ‘objetiva’ clásica hubiera *des-autorizado* porque este tipo de narración se *autoriza*: se hace *autoridad*. O, si se prefiere, presencia que en una narración ‘objetiva’ se hubiera convertido en mera ausencia porque un narrador omnisciente, por ejemplo, no admitiría un lujo semejante de condicionales: “Nota del comentador: Este capítulo de las confesiones de Erdosain me hizo pensar más tarde si la idea del crimen no *existiría* en él en una forma subconsciente (*sic*), lo que *explicaría* su pasividad frente a la agresión de Barsut” (“La bofetada”, 80). Insisto: no los admitiría, y va de suyo, porque lo sabe, lo domina y lo ejerce todo, inclusive el posible papel de analista. En este sentido, sería capaz de encontrar y brindarnos una explicación acerca del carácter subconsciente de las ideas de Remo.

En *Los siete locos*, pues, se presenta este curioso ‘parpadeo’ (pliegue, si se prefiere) paratextual respecto de las obras que le son contemporáneas, como por ejemplo aquéllas que

²³³ Quien se ocupa de armar una prolija serie con ‘todas’ las “múltiples fuentes o *dadores primarios*” de información consultadas por el Comentador para organizar su narración es Rivera (1986: 42-45).

integran el *corpus* rupturista de la zona alternativa explicitada en la Primera entrada²³⁴. A lo largo de la obra encontramos diez de esas *marginalia* que, en general, contienen observaciones y advertencias: recogen lo que la narración no dice. Son de tipo heterogéneo y el carácter que tienen es variado. El de algunas es conjetural y con esto quiero decir que el Comentador formula hipótesis acerca del comportamiento subconsciente de Erdosain: es el caso de la que acabamos de leer. Otras proporcionan informaciones suplementarias respecto a la narración explicitada en el cuerpo principal del texto: es el caso de las que encontramos en “Arriba del árbol” (104) y “Trabajo de la angustia” (121). Unas cuantas más, abundantes, son analépticas o prolépticas, tienen un carácter retrospectivo o anticipador con respecto al punto que está atravesando la narración: “Arriba del árbol” (99), “Incoherencias” (105), “Trabajo de la angustia” (121), “Discurso del Astrólogo” (140), “La farsa” (165), “Un crimen” (241). Las últimas – siguiendo a Zubieta (1987: 49) – se pueden tildar de *consultivas* porque dejan suponer que el Comentador, más allá de la de Remo, consultó otras voces para armar su narración. Éstas son las que encontramos en: “El secuestro” (128), “Un crimen” (241) y “El guiño” (279)²³⁵. Ahora bien, su presencia implica una evidente trasgresión porque vuelven inestable un texto ficcional; inestabilidad que se vuelve evidente por las connivencias que nuestra obra establece con un género narrativo no ficcional. Connivencias que en *Los siete locos* (que entrevera ya dos géneros²³⁶) implican un grado todavía mayor de mezcla genérica. Ésta es una inflexión. La otra es que las notas no constituyen un paratexto con una función solamente auxiliar. No se reservan para la mera explicación secundaria, en el sentido de que no contienen una información que el cuerpo del texto relega por ser de ‘orden menor’ o simple resto (presencia de una nimiedad), sino que operan como un ‘lenguaje segundo’ que fractura el texto principal. Ellas rasgan el equilibrio de la narración e introducen un *gap*, un elemento ajeno que abre el espacio de la duda y la perplejidad, porque entreveran *Los siete locos* con lo que el ya mencionado Grüner tilda de “un género culpable”: el ensayo (literario). Asistimos a la imposición de un orden otro en un orden preestablecido. Más: si por un lado fracturan, por el otro determinan una proliferación de opiniones acerca de los acontecimientos relatados. Y el texto, correlativamente, bajo esta perspectiva, adquiere un aspecto enigmático. Emplaza una vez más un vaivén o, si se prefiere, un desorden fecundo que es lo que lo mantiene vivo y que, como las demás articulaciones, exalta (tanto a nivel narrativo como genérico) el carácter abiertamente grotesco de nuestro entramado textual²³⁷. Ese carácter general que se puede relacionar con el balanceo inmigratorio o, si

²³⁴ Hago hincapié en las obras que son contemporáneas de *Los siete locos* porque en el ámbito de la literatura argentina posterior quien también hará un uso abundante de estos paratextos en su cuentística – desde ya, con otros fines – es Borges. Por ejemplo, pienso en: *Historia de la eternidad* (1936), *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Y, desde ya, no es el único caso: *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh y *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig son otros dos.

²³⁵ Como se puede advertir, la repartición propuesta (de tipo operacional) no es para nada fija, ya que hay notas que es posible ubicar en una y otra categoría. Estos deslices se deben al discurso crítico, que lacera el tejido narrativo por ser incapaz de decir todo al mismo tiempo.

²³⁶ Sin considerar que las entrevistas entre el Comentador y Erdosain lo vinculan también con otro género aún: el testimonio, por medio del cual se busca acrecentar la credibilidad de lo narrado o hacer hincapié en que se trata de sucesos auténticos, realmente sucedidos. Género que, por otra parte, tiene alta trascendencia en el ámbito de las letras hispanoamericanas. Pienso en: Juan Pérez Jolote – el informante maya-tzotzil de Ricardo Pozas –, el ya mentado Esteban Montejo – ‘cimarrón’ de Miguel Barnet –, Domitila Barrios de Chúnigara – ‘una mujer de las minas de Bolivia’, entrevistada por Moema Viezzer –, Gregorio Condori Mamani – cargador quechua del Cusco e informante de Ricardo Valderrama y Carmen Escalante –, Rigoberta Menchú – militante maya-quiché entrevistada por Elisabeth Burgos y que recientemente obtuvo el premio Nobel de la Paz – o, sin ir más lejos, los testimonios mapuches del Neuquén.

²³⁷ A esta altura no quiero soslayar un ingrediente más. A las diez notas a pie de página se les suma otra, cuya voz nada tiene que ver con la del Comentador sino con la del mismo Roberto Arlt: “Nota del Autor.- Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso, en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio entonces, creer que las manifestaciones del Mayor han sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de Septiembre de 1930. Indudablemente, resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de Septiembre coincidan con tanta exactitud con aquéllas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos sucesos acaecidos después del 6 de Septiembre (“La farsa”, 161). Con esta incursión asistimos a la circunstancia en que la “enunciación invade la novela y

se prefiere, con las declinaciones históricas que se produjeron en la Argentina – en sus líneas mayores – a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX. Nos encontramos, entonces, frente a una opción hartamente visible y altamente significativa. Una elección estética consciente que *ya* no podemos explicar como impaciencias o desatenciones de Roberto (cosa que hacen sus detractores), errores toscos, deslices accidentales o reajustes apurados y estados inacabados del texto. Sino, más bien, como una *obsesión* arltiana cuya culminación encontramos en el texto ejemplar alrededor del cual se organiza esa zona alternativa configurada en la Primera entrada. Desde *ya*: una *obsesión* grotesca de orden global. También en este caso, *Los siete locos* ataca las condiciones de existencia y las modalidades de una estética preestablecida y perfecta. Es así que muestra otra vez la naturaleza profunda y profundamente contradictoria de su proyecto. Al respecto, una última palabra relacionada con el narrador. Si por medio del tironeo ‘pronominal’ discutido anteriormente el Comentador nos quiere convencer de su distancia de los hechos contados, con ese mismo tironeo, paradójicamente, en vez de separarse de lo que está relatando, se acerca al universo que ha decidido dar a conocer y que él quisiera tocar sólo con la ‘punta de los dedos’. ¿Por qué? De inmediato: con la ‘inestabilidad pronominal’ que promueve, colabora eficazmente a la organización del grotesco narrativo (y genérico, correlativamente), circunstancia que, muy a su pesar, lo suma al ámbito configurado por sus personajes. O, si se prefiere, esa fuerza *centrífuga* introducida por el mismo Comentador como estrategia para separarse del contorno de los locos, curiosamente, tratándose de una típica vacilación entre dos puntas, se transforma en *centrípeto*, y en vez de alejarlo – como él quisiera – no hace nada menos que atarlo a lo que más rehuye.

CODA

En un trabajo cuya entonación busca separar *Los siete locos* de *Los lanzallamas* no puede faltar, en este sentido, una ‘coda’ acerca de las articulaciones y corrimientos del Comentador entre las dos supuestas partes. Sea, entonces.

Mientras que en nuestro texto Erdosain aparece prácticamente en todas las escenas (quiero decir, en todos los cuentos), en *Los lanzallamas* su presencia se vuelve irregular o, si se prefiere, intermitente. Ofrezco una prueba al azar: abro el libro confiando en la casualidad y me topo con “«La buena noticia»” (560-566), donde Barsut “apretando fuertemente los párpados, ciego, aprieta el gatillo, una, dos, tres, cuatro, cinco, seis...” (563) y lo mata a Bromberg. Huelga decirlo, Remo no participa de la escena, tal como acontece también, y esta vez no elijo al azar, en “El Abogado y el Astrólogo” (365-387). Esta ausencia que, como dije, se repite en varios lugares textuales, ¿llega a tener alguna incidencia en la narración? Si en *Los siete locos* la presencia constante de Erdosain posibilitaba identificar al narrador como un personaje más e, inversamente, esto justificaba los apodos de *cronista* y *comentador* interesado de alguna manera en las confidencias del protagonista, esta misma articulación se pierde en *Los lanzallamas*. La frecuente ‘inasistencia’ de Remo pone de manifiesto que el narrador disminuye su *status* de cronista y es absorbido por un exceso de información que nada tiene que ver con el antihéroe en tanto fuente informativa. Este artilugio, correlativamente, lo asimila a un narrador omnisciente. O, si se prefiere, su “exceso de información lo equipara entonces a un narrador omnisciente que sabe más que Erdosain, que adivina los pensamientos de otros personajes” (Corral 2000: 629). Va de suyo: el balanceo entre las dos modalidades narrativas de *Los siete locos* se oblitera y su “papel declarado de cronista apegado a la confesión de Erdosain y a los testimonios de otros personajes se viene abajo y, al ser notorio su fracaso, *se convierte en una suerte de parodia*” (ibid.). Al igual que Erdosain – que en el pasaje de un texto al otro abandona su condición de loco para transformarse en ‘tirabombas’ y ocupar, de esta manera, una categoría que acepta los extremismos (lo trágico) –, también el narrador abandona su estatuto vacilante o doble para emplazar el *uno* de orden narrativo. Esto es: la omnisciencia.

INTERMEZZO

Quisiera una forma de explicar, quizá de justificar, este *intermezzo* que anticipa la vuelta de los títulos alineados a la izquierda. Esta peculiaridad tipográfica indica dos cosas: la conclusión de la larga digresión que acabamos de transitar. Y dos: cómo este texto, al leer otro oscilante, experimenta *concientemente* una forma de exposición que remeda ese mismo movimiento: el vaivén. O, si se prefiere, el balanceo. La función de este ‘entreto’ es recordar al lector que en las páginas que siguen explicitaré esas tres modalidades (esbozadas con anterioridad) que configuran la segunda estrategia de continuidad interna que emplaza *Los siete locos*. Su análisis nos mostrará ahora cómo nuestro texto responde también a la estética de fragmentación romántica aludida anteriormente. Entonces, antes de terminar, tres nuevos apartados: los relatos catárticos y las zonas de angustia, muchas veces mencionados, pero carentes aún de un análisis detallado. A estas dos primeras modalidades (ya discutidas por la crítica especializada) se le sumará una tercera e inédita: la tensa andadura folletinesca del suspenso.

LOS RELATOS CATÁRTICOS

Anteriormente afirmé que los cuentos que ponen en escena el deambular de Erdosain por el espacio urbano (identificados en el sintagma narrativo con la marca ‘B’: *vide* p. 140) integran una subserie que establece la primera modalidad de la diégesis: los *relatos catárticos*. Ahora es el momento de aclarar la razón de su nombre, ya que apunta a confutar una idea difundida en la crítica especializada. Zubieta (1987: cap. I) observa también en *Los siete locos* la presencia de este tipo de relatos, pero los llama “relatos-confesiones”, considerándolos ejes estructuradores de nuestro texto. En mi opinión, no corresponde compartir esta definición porque la palabra *confesión* remite de manera flagrante a un acto religioso. A pesar de que la crítica señala las diferencias e inversiones que se producen entre los “relatos-confesiones” y la confesión cristiana, la confesión (*tout court*) se practica en casi todas las religiones, empezando por aquéllas de las sociedades arcaicas, con una finalidad precisa: la redención de las culpas (Bonney 1989). Tanto Zubieta como otros críticos arltianos derivan este procedimiento narrativo de la lectura que Bajtin (1986, 1999) hace de Dostoievski, considerándolo la clave de su obra²³⁸. Y aquí descifro: si en el caso del escritor ruso la confesión es central – piénsese sin más en *Los demonios* (1871), en donde el narrador recibe la confesión de los protagonistas –, asume además un lugar fundamental porque son los personajes los que perciben un *sentimiento de culpa*. Basta pensar en el Raskolnikov de *Crimen y castigo* (1866), a raíz del homicidio que lleva a cabo. Lo mismo no vale en absoluto para el escritor argentino. La culpa está totalmente ausente de la cosmovisión de los personajes de *Los siete locos*, a pesar de que en ocasiones se emplee la palabra *confesión*: Erdosain al Comentador: “me *confieso* con Vd. porque sí, quizá porque Vd. me comprende” (“Trabajo de la angustia”, 122). Después de haberse descubierto su robo en la Azucarera, ¿Erdosain se siente quizás culpable? ¿Y cuando quiere matar al primo de su mujer? ¿El Rufián Melancólico y la Coja lamentan tal vez su fallo, respectivamente, en promover y ejercer la prostitución? Las respuestas, va de suyo, se reducen a un adverbio de negación. De todas formas, para dichos relatos podría aceptar la denominación ‘confesión’ si considerara su raíz etimológica (*confessio* < *confiteor*: declarado abiertamente), pero ya que la palabra incluye el matiz semántico de culpa cometida en materia moral y la acusación de los propios pecados frente a un interlocutor, entonces me resulta abusiva. En este tipo de relato, Erdosain se encuentra con otro personaje y se establece un diálogo, pero en ningún momento se imparten o reciben ‘consejos’ para evitar un sentimiento de culpa. Tampoco se intenta poner en guardia al interlocutor acerca de ‘posibles peligros’ ni se impone una ‘satisfacción final’. Esto sucede porque los encuentros se dan entre personajes que provienen del mismo ambiente (el submundo de la marginalidad, el espacio de la libertad antiburguesa), comparten valores semejantes

²³⁸ Además de Zubieta (1987), sobre la influencia de Dostoievski en Arlt, *vide*, entre otros, Goštautas (1977: 98-113), Gnutzmann (1984: cap. I).

y ninguno posee una verdad de orden superior para imponer a los demás. Por estas razones propongo la denominación de *relatos catárticos*. Empleo el concepto griego de *katharsis* (el proceso que vuelve *katharos*, que depura o, más generalmente, que libera) porque cuando Erdosain y sus interlocutores se encuentran no hacen otra cosa sino *hablar* (me encargo de subrayar la palabra: no necesariamente comunican) para liberarse de sus pasiones, desprenderse de su propio *pathos*²³⁹. Y dos: a veces comparten sus proyectos y, en algunas ocasiones, hasta formulan planes conjuntos.

Los relatos catárticos, a pesar de constituirse como conjuntos textuales autónomos, están entrelazados entre sí. Si los superponemos idealmente para eliminar las peculiaridades de cada uno con miras a considerar sus articulaciones comunes, aparece una red de relaciones generales, cuyos motivos narrativos son los siguientes: angustia, búsqueda del otro, encuentro, tentativa de comunicación, locura, mundo al revés, invención, acto gratuito y humillación. Esta es una manera de considerar nuestro texto – circunscripto a la primera modalidad de la diégesis – como una concatenación de unidades discontinuas que no se asemejan (esas unidades son los motivos narrativos). Las relaciones que entre ellas se establecen son la sucesión (un motivo se sucede a otro en una concatenación cronológica y causal) y la transformación, en el sentido de que cada motivo se puede entender como el resultado obtenido por la transformación de otro que no necesariamente le es contiguo²⁴⁰. Quiero decir que entre los motivos narrativos se establece una relación como aquélla que rige, por ejemplo, la expresión ‘voy a comprar los cigarrillos y vuelvo’. Detrás de la aparente ‘pureza’ de la sucesión se esconde una relación de transformación entre ‘ir’ y ‘volver’. Vuelvo porque he ido a comprar los cigarrillos y voy a comprarlos para volver. Esto es lo que pasa, por ejemplo, entre *mundo al revés*, *angustia* y *tentativa de comunicación*, motivos no contiguos. La *tentativa de comunicación* que llevan a cabo dos personajes es resultado directo de la angustia que padecen. De la misma manera, su comunicación no puede más que frustrarse (también debido a la angustia), poniendo en escena un mundo al revés en el que las ordenaciones a las que estamos acostumbrados resultan subvertidas. Esto es, al diálogo se impone el orden del monólogo y, se sabe, dos personajes que monologan no configuran un diálogo. Propp – si bien se mueve en otro nivel de abstracción – llama *funciones* a cada una de las acciones así aisladas, a la hora de considerarlas bajo la perspectiva de su utilidad respecto de la fábula (el cuento maravilloso) pensada en su globalidad; y postula que, en el caso de las fábulas rusas, existe una ‘lista canónica’ (que es más bien una sucesión rígida) de treinta y un funciones. De manera más modesta, ya que me refiero a un solo texto y sólo a *una* de sus modalidades, encuentro una distribución mucho menor: nueve funciones o motivos narrativos. Cada una de ellas se sitúa en el mismo plano que las demás y son igualmente necesarias (funcionales) a la modalidad en cuestión. Quiero decir que se trata de elementos obligatorios, acciones que no pueden omitirse sin que los relatos catárticos se despojen de su propia identidad. Este procedimiento determina la formación de una morfología general de *Los siete locos* en lo que hace a esta primera modalidad de la diégesis (Propp 1966: 69-70). Dicho esto, bueno es precisar. En los relatos catárticos los motivos señalados no poseen el mismo orden. Éste puede resultar alterado porque en cada uno de ellos Erdosain se encuentra con un personaje diverso. Es en función del encuentro que la distribución y el orden jerárquico se modifican. En este sentido, tengo conciencia de que mi reconstrucción comporta, necesariamente, un margen de arbitrariedad.

Si esta primera modalidad nos muestra un suerte de vínculo entre la subserie de los relatos catárticos, nada nos dice sobre el funcionamiento de la segunda estrategia de continuidad que

²³⁹ Tengo conciencia de que el término que empleo es sumamente complejo. Sobre su interpretación se ha jugado el sentido global de toda una obra: la *Poética* (6, 1449b, 25-26), aunque aparece también en el último libro, el octavo, de la *Política* (8, 1341b 32 - 1342a 16). Se trata, posiblemente, del término más conocido de la primera de estas obras, citado, en muchas ocasiones, como inmediatamente evidente, especialmente cuando no se está al tanto de su problemática. El concepto de *catarsis* contiene las bases de la teoría sobre la tragedia. Si bien apelo a Aristóteles, lo uso con la connotación de “innalzamento rasserenante sopra le confuse passioni dell’individuale quotidiano” (Lanza 1996: 62).

²⁴⁰ Uso el concepto de transformación según la definición proporcionada por Todorov (1993: 65-81).

permite la integración de los cuentos en novela. Para que esta estrategia abandone su carácter de hipótesis debe volverse evidente la segunda modalidad de la diégesis. Se verá así cómo aquella *narración taquicárdica y sobresaltada* – de la cual habla Jitrik (*vide* pp. 140-141) – no es más que un espejismo y de qué manera se establece un enlace entre lo que en principio parece desligado. Veremos cómo el predominio de los cortes pierde su espesor, permitiendo la emergencia del fragmento romántico.

LAS ZONAS DE ANGUSTIA

–Yo sé quién sos –dijo–. Uno de esos tipos fracasados que se vuelven viejos arrastrándose por las calles y hablando en los cafés y cambiando amigos todos los días.

Ernesto lanzó una carcajada.

–Muy bien dicho –dijo–. Alguien te lo habrá enseñado pero no es así. Yo no soy de esa clase de hombres –bajó la cabeza y frunció las cejas, como si recordara algo desagradable; una antigua preocupación. Algo de lo cual había querido huir durante toda su vida y que había terminado por llevarlo a esa noche, a esa plaza y a ese muchachito que lo escuchaba–. Yo no soy Erdosain –dijo, como para sí mismo (Correas 1999: 164).

Algo desagradable o una antigua preocupación de la cual se quiere huir constantemente, pero que atrapa y guía: la angustia. “Uno de los conceptos claves en la filosofía existencialista es el de la angustia; va unido estrechamente al de la precariedad humana, al sentimiento de la contingencia y al del *vacío*” (Gnutzmann 1983: 22). Más allá del existencialismo – sobre todo el de Kierkegaard – reseñado por Gnutzmann, lo que me importa destacar es ese ‘vacío’, que en el caso de *Los siete locos* coincide sobre todo con el sumergimiento de Erdosain en sus “estados de conciencia”. Estados peculiares que dan lugar a ‘oquedades’ narrativas; quiero decir, a una ‘nada’ engendrada por la angustia. ‘Nada’ que activa otra modalidad de la diégesis; ésta, como veremos, ocupa un papel determinante para llevar a cabo la segunda estrategia de continuidad interna anunciada anteriormente. Y dos: estos lugares son zonas grotescas porque condensan contemporáneamente el arriba y el abajo. Recuerdo al lector que el mismo Erdosain se las imagina como existentes sobre el nivel de las ciudades, *a dos metros de altura*. El arriba. Y el abajo: sinónimo de tenebroso, está relacionado con los estados psicológicos del protagonista. Cuando Remo penetra en ellos (para hacerlo le basta cerrar los ojos) las figuras más frecuentes que el narrador utiliza son la del pozo, las entrañas de Remo o las profundas tinieblas. Pero hay muchas metáforas más para expresar esta condición: caer en un agujero sin fondo, estar enroscado en el negro vientre de una habitación, en una profundidad oceánica o en el fondo de un cubo de portland. Me limito a lo estrictamente representativo:

El tiempo dejó de existir para Erdosain. *Cerró los ojos* obedeciendo a la necesidad de dormir que reclamaban sus *entrañas doloridas*. De tener fuerzas se hubiera arrojado a un *pozo*. Borbotones de desesperación se apelotonaban en su garganta asfixiándolo, y *los ojos* se le volvieron más sensibles para la oscuridad que una llaga a la sal. A instantes rechinaba los dientes para amortiguar el crujir de los nervios, enrigidecidos (*sic*) dentro de su carne que se abandonaba, con flojedad de esponja a las olas de *tinieblas* que delectaba su cerebro (“Capas de oscuridad”, 67).

[Erdosain a Hipólita] Desde hace mucho tiempo estoy resuelto a matarme. [...] ¡Si supiera lo hermoso y grande que me siento! No me hable más del otro... ya está resuelto, hasta me alegra pensar en el *pozo* que (*sic*) me hundo. ¿Se da cuenta usted?... Y cualquier día... no, de día no será... cualquier noche cuando esté harto de tanta farsa e incoherencia, me iré (“Un crimen”, 238).

Pozos interiores de Erdosain – representante de toda la humanidad que anda a tientas en las *tinieblas*, siempre buscando la *luz* –, pero pozos narrativos también. Descifro.

En el sintagma narrativo que forma la estructura de superficie de *Los siete locos* (*vide* p. 140), los cuentos identificados con la marca ‘A’ integran otra subserie que establece la segunda modalidad de la diégesis, emancipación de la primera: *las zonas de angustia*. Antes de detenerme en los detalles, cabe señalar que esta definición no me pertenece, sino que la derivo de Zubietta

(1987: cap. I), quien a su vez la deriva del mismo texto arltiano²⁴¹. En el segundo cuento, “Estados de conciencia”, leemos: “Esta atmósfera de sueño y de inquietud que lo hacía circular a través de los días como un sonámbulo, la denominaba Erdosain, «la zona de la angustia»” (10). Dichas zonas son lugares de escondrijo y relatos producidos por una psicosis obsesiva. Se trata de dimensiones individuales o, si se prefiere, escenas donde cobra valor la dimensión subjetiva perteneciente al protagonista; y solamente en una ocasión al Astrólogo y a Ergueta – respectivamente en: “Sensación de lo subconsciente” (242) y “La revelación” (256). Lezin, por ejemplo, experimenta una dualidad similar a la padecida por el protagonista, aunque más solapada. En el cuento señalado se hace hincapié en su impresión de estar viviendo dos vidas, una externa y otra interna, totalmente ajena a la primera. Ciñéndome a Erdosain, según indica Gnutzmann, él no busca “la fuente de su angustia en el exterior [...], sino en su propia alma” (1983: 26). Por medio de dichas zonas se nos muestra que él lleva dos vidas paralelas: una social, exhibida en los relatos catárticos, y otra íntima, propia de los lugares textuales que nos toca descubrir ahora. Aquí Remo experimenta una actitud de parálisis exterior, suerte de estancamiento e insensibilidad de fachada, compensadas por un contrafrente alborotado y rabioso. Es, pues, por medio de esta dualidad que Roberto logra alternar las (reducidas) imágenes urbanas, las búsquedas de Erdosain y los encuentros con otros personajes, con los ‘paisajes’ del subconsciente, cuya alternancia tiene también su reflejo en las modalidades de la diégesis de las que me estoy ocupando. Si en los relatos catárticos observamos un predominio del diálogo, aquí asistimos a la preponderancia de la ‘técnica moderna’ del monólogo interior y, en ocasiones, del ‘diálogo ficticio’: Erdosain recuerda, habla consigo mismo o imagina dialogar con otro personaje que está ausente de la escena²⁴². Al respecto, Gnutzmann reconoce que: “A pesar de que Arlt nunca suprime del todo la voz del narrador, hay momentos en los que se acerca al monólogo interior directo” (1996: 135-136). Por estas razones en las zonas de angustia domina la intemporalidad o una temporalidad deformada que responde a las ordenaciones del subconsciente.

Ahora, para entender cómo opera esta segunda modalidad, relacionando lo que parece desligado, y de qué manera posibilita la integración de los cuentos en novela, hay que tomar en cuenta el primer relato catártico: “Un hombre extraño” (identificado en el sintagma narrativo de la p. 140 con la primera ‘B’). Para ilustración del lector, valga un resumen de lo acontecido en los primeros cuatro cuentos. Luego de descubrirse el robo de Erdosain en la Azucarera (primer cuento: “La sorpresa”, 7), éste abandona la industria y penetra en la primera zona de angustia (segundo cuento: “Estados de conciencia”, 9), que se prolonga en el recorrido por las calles de Buenos Aires (tercer cuento: “El terror en la calle”, 14). Alrededor de las diez de la mañana, llega a Perú y Avenida de Mayo, donde divisa al farmacéutico Ergueta sentado en un café (cuarto cuento: “Un hombre extraño”, 17). Ahí se desencadena el diálogo y el protagonista dirige la conversación. Remo le pregunta acerca de su matrimonio con una prostituta – Hipólita – y de cómo le van los negocios; éste le informa que Jesús le ha “revelado” el secreto para ganar en la ruleta. Después discuten acerca de algunas enseñanzas de la *Biblia* – el dolor de los pecados, la percepción del mal, la busca de espiritualización frente al pecado, la necesidad de purificación, las amenazas contra los perversos,

²⁴¹ La crítica deriva también la definición de “relatos-confesión” de *Los siete locos* porque en varias ocasiones el narrador dice haber recibido la ‘confesión’ de Erdosain. Pero mientras en ese caso, y por las razones alegadas anteriormente, he preferido evitar la expresión, no pasa lo mismo con el término ‘angustia’. Éste es un rasgo propio de Remo Erdosain, así como de otros personajes, y un tema recurrente en la narrativa arltiana. También lo encontramos, por ejemplo, en la cuentística: se integran en este panorama textos como *Ester Primavera*, *Escritor fracasado*, *Las fieras* y *Pequeños propietarios*. Tema sobre el cual la crítica especializada ha avanzado con cierta insistencia: De la Guardia (1955), Pérez Martín (1962), Mandakovich (1980), Gnutzmann (1983), Mirta Arlt (2003), entre otros. Y dos: Zubietta también identifica en *Los siete locos* la alternancia de dos tipos de relato, pero encuentra en ellos la distribución (no del todo concluyente) de otros motivos narrativos (solamente tres) y no reconoce en la mecánica del texto la presencia de una tercera modalidad de la diégesis, que explicitaré más adelante.

²⁴² Un ejemplo de ‘diálogo ficticio’ podemos rastrearlo en “En la caverna” (188), donde luego del encuentro con Hipólita, Erdosain sale solo a la calle para pasear e imagina una conversación con la mujer de Ergueta. Son del mismo tipo los diálogos que el protagonista mantiene con el cronista-comentador, personaje en la sombra y también narrador de la historia.

las advertencias apocalípticas – y de lo que Ergueta se propone hacer. Hasta que de pronto Erdosain le pide los seiscientos pesos que debe devolver a la Compañía. Esta petición provoca la reacción repentina del farmacéutico que contesta, humillándolo, con una de las frases más famosas del texto: “Rajá, turrito, rajá”²⁴³. Aquí nos percatamos de que Erdosain conoce bien a su interlocutor (está muy enterado de su historia y de su vida) y en función de ese saber busca coincidencias entre ambos. Remo hace hincapié en la locura que *ambos* padecen, desbroza concientemente su ‘sendero discursivo’ sobre el cual quiere que el otro transite y la función de sus afirmaciones o preguntas es dirigir a Ergueta, adularlo, empujarlo a decir lo que *él* quiere que diga para beneficiarse del encuentro y obtener lo que busca: rupias. Sin embargo, fracasa en su propósito:

Vos fuiste [...] un gran pecador. Y de pronto te convertís, te casás con una prostituta [...], le hablás a la gente del cuarto sello y del caballo amarillo... claro... la gente tiene que creer que estás *loco* [...]. ¿A mí no me tienen también por *loco* porque he dicho que habría que instalar una tintorería para perros [...]? Ahora, eso de que Jesús te haya revelado el secreto de la ruleta, me parece medio absurdo...

–Cinco mil pesos gané en las dos veces...

–Pongamos que sea cierto. Pero lo que te salva a vos no es el secreto de la ruleta, sino el hecho de tener una *hermosa alma*. *Sos capaz de hacer el bien, de emocionarte ante un hombre que está a las puertas de la cárcel...*

–Eso sí que es verdad – interrumpió Ergueta. [...]

–¿Ves? *Yo te entiendo a vos*. [...] *creo que tenés por delante un camino magnífico*. [...]

–Seré el Rey del Mundo. ¿Te das cuenta? [...]

Y salvarás de la *angustia* a mucha *gente buena*. Cuántos hay que por necesidad defraudaron a sus patrones, *robaron dinero* que les estaba confiado. [...] Un tipo *angustiado* no sabe lo que hace... Hoy roba un peso, mañana cinco [...]. Es poco... y de pronto se encuentra con que han desaparecido quinientos, *no, seiscientos pesos con siete centavos*. ¿Te das cuenta? Esa es la gente que hay que salvar... [...]

–*Tienes razón* el mundo está lleno de «turros» [...]. Esto es lo que a mí me preocupa (“Un hombre extraño”, 19-21).

El relato duplica lo que el protagonista ya conoce y este *saber previo* “le permite [...] ubicarse en una jerarquía superior, detentar el poder y guiar las palabras del otro con fines propios” (Zubieta 1987: 31). De paso, agregaría que ese mismo saber previo del protagonista nos permite acceder a aquella información que, por cuestiones de estrategia y economía narrativa, se coloca más allá de los límites informativos de la escena²⁴⁴. Este primer relato catártico contiene todos los motivos narrativos especificados anteriormente y que se pueden encontrar en todos los conjuntos textuales del mismo tipo. Aparentemente, entre este cuento y los tres que lo anteceden no hay ni continuidad ni causalidad, pero si nos detenemos en ellos encontraremos pequeños ‘anzuelos’ que cooperan a establecer nexos, promoviendo, correlativamente, la integración de esta primera subserie. Para decirlo de otra manera: apreciaremos cómo el fragmento posmoderno esconde el fragmento romántico. Para demostrar esta afirmación detallaré los motivos narrativos que condensa en “Un hombre extraño” y evidenciaré su distribución en los tres cuentos precedentes. Aparecerá así una malla de relaciones que hará patente la presencia de un *continuum* con un planteamiento lógico (que Etchenique impugnaba) y de un relato con un “plan bien amarrado y de ejecución controlada” que Jitrik se resistía a aceptar²⁴⁵:

²⁴³ Tan famosa que, para ceñirme a un solo ejemplo, se vierte en los versos de una canción de rock – “Tango feroz” – que remeda algunos tópicos porteños. Valga una muestra: “Qué hacés, tres veces qué hacés / Los paredones de Buenos Aires no tienen sur ni después. / Malena canta en el fango como la luna y en el cemento / crecen los muertos que el subterráneo / escupe en Constitución. / *Rajá, turrito, rajá* / los taxis cargan escuerzos, la cana busca su almuerzo, / los ciegos bailan entuertos, los huesos, los rezos, / los sesos, los tensos, los densos / los muertos...” (Barrientos-Martín 1999).

²⁴⁴ Como veremos dentro de pocas páginas, en la “Coda” que cierra la presente entrada, este ‘saber previo’ en *Los lanzallamas* se oblitera. Quiero decir, la información contenida en un fragmento no duplica lo que un personaje ya sabe y entonces para que ése adquiriera un sentido cabal debe relacionárselo *necesariamente* con aquélla contenida en otro(s). Esta peculiaridad ratifica mi hipótesis concerniente a la cesura entre *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, porque lo que la supuesta primera parte exhibe es sistemáticamente negado en la nuevamente supuesta segunda.

²⁴⁵ Para evitarle al lector la molestia de buscar en las páginas anteriores las dos citas en cuestión, las repongo a continuación: “En todo el transcurso de *Los siete locos* se nota una *falta de planteamiento lógico*. Los sucesos se

- *Angustia*: percibida por Erdosain a causa del robo y por el miedo de ser encarcelado. La encontramos también en “Estados de conciencia” cuando se nos dice: “Esta zona de angustia, era la consecuencia del sufrimiento del los hombres” (10).
- *Búsqueda del otro – Encuentro – Tentativa de comunicación*: una prefiguración de estos motivos presentes en el encuentro entre Erdosain y Ergueta se da ya en “El terror en la calle”. Fragmento que exhibe a esa doncella que, en los sueños de los hombres arltianos, condensa sus aspiraciones sociales. Erdosain recorría “pensativamente las silenciosas avenidas, diciéndose: –Me verá una doncella [...]. De pronto me mira y comprende que yo seré su único amor de toda la vida” (14). Y dos: hablo de *tentativa* de comunicación y no de comunicación a secas porque asistimos al desencadenamiento de un diálogo (desde ya soñado: entre Remo y la aristócrata delicada, alta y con carro en la puerta) que no llega a concretarse cabalmente. Se trata de la realización de un intercambio que no lleva a nada, ni entre Ergueta y Erdosain ni tampoco entre éste y la doncella lejana y deseada. (Ese deseo no implica ninguna atracción física porque ésta conlleva el ‘pecado’ del contacto sexual, y Erdosain – se sabe – apunta a la pureza: en la obra arltiana el acto sexual es siempre degradante). Luego de la tentativa de comunicación con la supuesta doncella, Remo, al darse cuenta de la imposibilidad de su sueño²⁴⁶, va en busca del prostíbulo más cercano para renovar esa búsqueda, ese encuentro y tratar de llevar a cabo esa tentativa de comunicación frustrada. Lo mismo acontece después del diálogo malogrado con Ergueta (petición de dinero - rechazo), ya que los tres motivos en cuestión se renuevan posteriormente al pensar Erdosain en el Astrólogo²⁴⁷.
- *Locura*: Erdosain y Ergueta la comparten cuando discuten las enseñanzas de la *Biblia* y hacia adonde éstas conducen. Una mención precedente la encontramos en “El terror en la calle”, en donde el protagonista “asqueado de sí mismo, saltaba del lecho [... de una] prostituta, y sin haberla usado, huía [...] a hundirse más en su locura que aullaba a todas horas” (16-17).
- *Mundo al revés*: los cuatro cuentos que estoy barajando ofrecen en su totalidad una situación típica de universo invertido (en términos bajtinianos). Un ejemplo concreto nos lo proporciona la elección de Ergueta de casarse con una prostituta porque, según él, así lo sugiere la *Biblia*. Otro, más que considerable, podemos rastrearlo en “Estados de conciencia” al ver salir al *protagonista* “de la alcoba de una soltera vieja y devota, llevando con unción un pesado orinal, mas en ese momento le encontraba un sacerdote [...] que sonriendo [...] le decía: –¿Cómo vamos de deberes religiosos, *Ernesto*?” (12). Aclaro: tal como acontece en el carnaval, periodo durante el cual los pobres se *liberan* de su condición, disfrazándose, por ejemplo, de lo que no son (de señores aseñorados, príncipes o reyes), también el cambio de nombre (*el nombre es lo que define la función del personaje*: subrayo) implica una *liberación* (muy transitoria, es cierto) de aquellos distintivos personales que un nombre propio suele encubrir, logra representar o contiene. El nombre (Ernesto por Remo), en este caso, tiene la función de careta: es el remedo del traje esplendoroso del rico que oculta, delatándolo, al pobre. Sirve para encubrir algo *que no* (se) *es*. Y de manera similar al traje, Ernesto encubre a Remo: *Er / Re*.

encadenan más que por un orden establecido por un *acaecer de hechos que parecen haber sido logrados, descubiertos, entrevistados al azar*” (Etchenique 1962: 47); y Jitrik habla de “narración [...] taquicárdica, sobresaltada, todo lo contrario de los relatos con un plan bien amarrado y de ejecución controlada” (2001: 109).

²⁴⁶ Tan imposible que en el mismo fragmento se nos dice: “si tal imposible aconteciera, pero era más fácil detener la tierra en su marcha que realizar tal absurdo” (15).

²⁴⁷ En gran parte de la narrativa arltiana (máxime en la novelística, pero en la cuentística también), la búsqueda y el encuentro implican lo que Giordano llama la “imposibilidad o la inminencia de un «suceso extraordinario» que obre por la maravilla de su sólo acontecer, la transformación de la vida [de Erdosain, en nuestro caso], su absoluta renovación” (1993: 72). En este sentido, el crítico estima que búsqueda, encuentro y suceso extraordinario constituyen el núcleo fundante de las narraciones arltianas. Piénsese, como posible contrapunto, en Balder, el protagonista de *El amor brujo* (1932), quien durante mucho tiempo busca un encuentro singular (amoroso, específicamente), capaz de “transformar su vida con la fuerza que comunica una pasión”.

- *Invencción*: cuando Ergueta con toda seriedad le explica ‘científicamente’ a Erdosain la ley del sincronismo estático. Otro caso, concerniente al protagonista, lo encontramos en “Estados de conciencia”, donde se nos dice que él – como la mayoría de los personajes de Roberto – “era un inventor fracasado” (11), sin explicitar todavía sus muchos inventos.
- *Acto gratuito – Humillación*: el primero lo lleva a cabo el farmacéutico al decir “Rajá, turrito, rajá”, humillándolo a Erdosain, pero lo cumple también éste al robar en la Compañía Azucarera o cuando se nos dice que él “Conoció horas muertas en las que hubiera podido cometer un delito de cualquier naturaleza sin que por ello tuviera la menor noción de responsabilidad” (9-10). De hecho, colaborará en (lo que él cree) el asesinato de Barsut. Asimismo, por lo que respecta a la humillación, en “La sorpresa” se nos dice que “el señor Gualdi [...] tanto lo había humillado [a Erdosain] a pesar de ser un socialista” (8). Esa humillación que se ensancha frente a sus patrones con el descubrimiento de la defraudación maquinada por Remo.

Queda así demostrado cómo, mediante la diseminación de algunos motivos narrativos entre el relato catártico, que funciona como eje, y las zonas de angustia que lo preceden, emerge una red de correspondencias. También se vuelve evidente de qué manera una estructura fragmentaria y disociada – promovida por una serie de cuentos que ocasionan saltos continuos de una línea narrativa a otra – posee un mecanismo de enlace que trasciende el fragmento aislado, engendrando un género mayor. La regla de integración de los fragmentos no es, entonces, la simple yuxtaposición. Detrás de la fragmentación de *Los siete locos* aparece otra vez un distintivo de lo grotesco, la *mezcla*, ya que cada fragmento remite a un mundo más amplio (fragmentación romántica), pero al mismo tiempo describe un mundo de por sí (fragmentación posmoderna). La estética romántica de lo fragmentario coexiste *simultáneamente* con la posmoderna y detrás de esta coexistencia aletea otro rasgo de nuestra categoría: la *deformación*. *L'autunno* como ‘analogía pictórica’ del texto ostenta nuevamente su emergencia: cara y fruta ahora representan dos tipos de fragmentación, mientras que el amontonamiento de los cuentos garantiza el otro rasgo capital de lo grotesco: la *acumulación*.

La regla de integración dilucidada en la subserie formada por los cuatro cuentos considerados, se verifica en todo el texto (es un hecho, y como tal se puede corroborar), con la sola excepción de que a lo largo del sintagma narrativo (*vide* p. 140) encontramos algunos relatos catárticos rodeados por zonas de angustia, de manera que es necesario rastrear la distribución de los motivos señalados en sus ‘alrededores’; esto es, tanto antes como después. La totalidad de nuestro texto puede considerarse como la alternancia de relatos catárticos y zonas de angustia; quiero decir, como la alternancia entre escenas dramáticas – donde los ‘tiempos fuertes’ de la acción coinciden con los momentos más intensos – y zonas con una función relacional, pero también de espera porque nos proporcionan la impresión de detener la acción²⁴⁸. Este detenimiento nos hace penetrar en el mundo subjetivo del protagonista (y en una sola ocasión en el del Astrólogo y de Ergueta). Su rol es decisivo porque posibilitan recomponer lo escindido o, por lo menos, lo que aparenta separación. Zubieta señala esta peculiaridad del texto arltiano y observa que esta variación

abre uno de los juegos duales –la clara alternancia entre historia propia [de Erdosain] y ajena [de otro personaje]– que sintetiza el espectro de significaciones del texto, afirmando que lo “propio” es parecido a lo “ajeno”, que ambas historias están tejidas con un material semejante porque los mismos hilos son usados para las dos aunque forman un dibujo diferente (1987: 39).

La segunda estrategia de continuidad interna, constituida al ‘margen de la ley’ impuesta por la primera (*vide* “Primera estrategia: *las suturas visibles ocultan...*”), ha asegurado ya su presencia, pero su articulación trasciende las dos modalidades de la diégesis analizadas, porque incluye una tercera y última:

²⁴⁸ Acción que en *Los siete locos*, como mostré anteriormente, falta por completo, por lo menos en términos tradicionales (*vide* “La carencia: «acción congelada»”).

This suspense is terrible. I hope it will last.
Oscar Wilde

El folletín es la escritura cuya técnica debe acompañar con hipérboles la revolución mecánica que afecta la producción de escritos noticiosos periodísticos. Cada unidad de relato es una secuencia que debe coincidir con el límite de los horizontes técnicos, obligándose a que el modelo narrativo origine en sí las soluciones para establecer los énfasis y exaltaciones que sirvan *como puente para retomar la otra orilla*. La continuidad exige derrotar las pausas del tiempo natural con *el uso de la exaltación, la sorpresa o el suspenso* (González 1996: 13).

Según Saítta, las marcas del folletín – en tanto que intertexto privilegiado de la literatura robertiana – son “*prácticamente inexistentes* en el ciclo de novelas *Los siete locos-Los lanzallamas*” (1999: 75). Como veremos, esta afirmación tajante no es cierta (ni certera) en el caso de nuestro texto por lo que concierne a la técnica que funda el suspenso narrativo.

La *tensa andadura* es propia de la novela por entregas decimonónica, cuyo sistema de producción consiste en un modo peculiar de publicación: por fascículo y con una ciclicidad periódica que determina un modo específico de escribir. Quiero decir: la incidencia del modo de publicación es determinante en la escritura. La última página de la entrega, por regla general, solía contener una escena de suspenso y un corte repentino, cuya finalidad era suscitar la expectación impaciente del lector por la continuación de la acción. Por medio de esta técnica – que puede tildarse del ‘interés demorado’ – se lograba mantener viva su expectativa. Es así cómo se lo estimulaba (donde el ‘estimular’ es casi un ‘obligar’) a adquirir el cuadernillo siguiente (Ferrerías 1972; Eco 2001; Hauser 2002). Algo semejante acontece también en el texto robertiano, aunque de manera menos flagrante. Obviamente: dado que en él los cuentos están dispuestos serialmente, publicados bajo forma de libro; aunque – tal como reseña con justeza Gnutzmann –, Arlt “parece haber sufrido la misma presión de tiempo que pesa sobre el escritor de publicaciones por entregas” (1984: 85). De esta forma, entonces, la expectación y la espera, en *Los siete locos*, se atenúan. Roberto suele emplear esa técnica en cada uno de los cuentos para provocar una situación crucial (situación que se prolonga hacia el futuro y cuya función es la de prometer algo más), cuyo ‘desenlace’ incierto nos mantiene en vilo. Esto le permite detener (suspender) imprevistamente la ‘acción’ para restablecerla y ensancharla en el cuento siguiente, a pesar de que el acto de ampliación no siempre determina una adecuación entre el efecto obtenido y su causa, debido a la alternancia de dos tipos diferentes de cuento. Como ejemplo representativo valga el final de “Los sueños del inventor” y el comienzo de “El Astrólogo”. Erdosain necesita devolver el dinero robado y piensa en su amigo: “Caía la tarde y de pronto recordó que el único que podía salvarle de su horrible situación era el Astrólogo. [...] Quizás el otro tenía dinero. [...] Sin vacilar, llamó un automóvil y le indicó al chofer que lo llevara a la estación Constitución. Allí sacó el boleto para Temperley” (32). Esta situación crucial – nada sensacionalista, sorprendente o misteriosa: calificativos que, generalmente, pueden ser adjudicados a las situaciones cruciales del folletín – ‘clausura’ el cuento. El lector posee todos los elementos necesarios para comprender la circunstancia inestable en la que se encuentra el protagonista cuando, de pronto, se anuncia otro personaje y se nos advierte de un viaje en tren, presagio tal vez de su salvación. Surge la expectativa y el ansia de saber qué pasará. Si Erdosain logrará o no conseguir la suma robada para reponerla. La

²⁴⁹ Antes de explicitar esta última modalidad de la diégesis no quiero dejar de señalar al lector que la influencia del folletín en la literatura arltiana (especialmente la huella de Ponson y su *Rocambole*) ha sido tratada profusamente por la crítica especializada. En tanto intertexto privilegiado de la producción robertiana, pero también a la hora de analizar la incidencia de sus tópicos y sus procedimientos, el estilo de sus novelas y los modelos de acción de sus personajes (tanto los de las novelas como los de sus obras teatrales). Al respecto, las contribuciones críticas que estimo más representativas son: Guerrero (1972), Gnutzmann (1984: 83-99), Piglia (1973: 22-27), Prieto (1986: 165-172), Rivera (1990: 22), Jitrik (2001: 55-106).

tensión va *in crescendo*, pero irrumpe el corte. El lector experimenta el deseo de seguir descubriendo – he aquí cómo se lleva a cabo el suspenso y esa promesa de proporcionar un *plus* –, pero las informaciones retaceadas están contenidas en el cuento siguiente. Su comienzo:

El edificio que ocupaba el Astrólogo estaba situado en el centro de una quinta boscosa. [...] Al pie del poste de una glorieta dormitaba un perro, y cuando [Erdosain] se detuvo para llamar frente a la escalinata, apareció por la puerta la gigantesca figura del Astrólogo.

–¡Ah! ¿Es usted?... Pase. Le voy a presentar al Rufián melancólico (33-34).

Es aquí dónde el lector descubrirá la solución de la situación crucial que afectaba al protagonista y cómo el Rufián, con la indiferencia frente al dinero propia de quien tiene garantizada la seguridad económica, le firma un cheque por seiscientos pesos; hecho que, como sabemos, no distraerá a Erdosain de la persecución de su búsqueda, que poco tiene que ver, ahora resulta evidente, con el dinero. A una causa (el robo) no le corresponde un efecto lógico (conseguir la suma sustraída para devolverla) porque su obtención no implica que Remo cese de buscarla. Esta prosecución de la búsqueda posibilitará el arranque de toda una serie de nuevos procesos, como la idea y realización del secuestro de Barsut, que guiará el texto hasta la última página.

Y antes de concluir con este apartado, un ejemplo más. De otra índole: paratextual. Una nota a pie de página. Cuando *Los siete locos* está promediando, a la altura del fragmento “Trabajo de la angustia”, qué hace Roberto. Pregunto. De inmediato: anticipa, prolonga su texto una vez más hacia el futuro. Promete más. Pero esta vez lo que sintetiza (y, se sabe, la síntesis retacea) está más allá de los ‘confines’ de *Los siete locos*. La nota del Comentador remite al espacio de lo trágico: *Los lanzallamas*. Veamos:

Posiblemente algún día escriba la historia de los 10 días de Erdosain. Actualmente me es imposible hacerlo, pues no entraría en este libro otro tan voluminoso como el que ocuparan las dichas impresiones. Téngase en cuenta de que la presente memoria no ocupa nada más que tres días de actividades [...] de los protagonistas cuya acción continuará en otro volumen que se llamará «Los Monstruos». En la segunda parte que preparo y en la que Erdosain me dio abundadísimos detalles, figuran sucesos extraordinarios como la «Prostituta ciega», «Aventuras de Elsa», «El hombre en compañía de Jesús» y la «Fábrica de gases asfixiantes» (121).

Los Monstruos es el título que inicialmente Roberto había elegido para *Los lanzallamas*, se sabe. La elección se modifica “por sugerencia del novelista Carlos Alberto Lehuman, quien una noche, conversando con el autor, le insinuó como más sugestivo el título que el autor aceptó” (599, nota). Por el derecho, esto. Y por el revés: si el lector cotejara las páginas o el índice de la supuesta segunda parte no encontraría ninguno de los títulos anunciados en lo extractado. Sí descubriría, al leer, ciertos núcleos temáticos que dichos títulos podrían llegar a sintetizar. Por ejemplo, “El poder de las tinieblas” (404-439), donde se reformula la relación Erdosain-Elsa, a partir de la perspectiva de ésta última, podría corresponder presuntamente con “Aventuras de Elsa”. Roberto ‘publicitario’ anuncia algo que, al ser buscado, se demuestra inexistente. Irrumpe una vez más el engaño discutido más arriba. La ‘ficción publicitaria’ exhibida en la nota, que se presenta bajo el perfil del suspenso, es negada por la ‘realidad ficcional’ de *Los lanzallamas*. En donde, por otra parte (lo demostraré en la “Coda” que sigue), la tensa andadura folletinesca se deshace, tal como otros ingredientes intrínsecos de *Los siete locos* (ya estamos al tanto).

Con la explicitación de esta tercera modalidad de la diégesis queda configurada en su conjunto la segunda estrategia de continuidad interna. La *simultaneidad* de las tres modalidades expuestas y de los paradigmas de relación²⁵⁰ configura la *estrategia global* de relación y

²⁵⁰ Dichos paradigmas consisten en la aparición de los mismos personajes; un escenario común (Buenos Aires); ciertas funciones cardinales que se retoman una y otra vez en puntos diferentes de la narración: el plan de la Sociedad secreta, la rosa de cobre, la fuga de Elsa, el secuestro de Barsut, el personaje de la Coja; un mismo sema repetido y también en la presencia del Comentador. Vide: “Primera estrategia: las suturas visibles ocultan...”.

continuidad entre los cuentos. Ésta permite operar entre ellos una síntesis interdiscursiva que plantea una telaraña semántica inédita; esto es, una red genérica mayor: la novela. Esta estrategia global interviene en la modificación del género que define a los fragmentos. A la inversa, la novela – después de haber sido configurada – funciona como operador de resignificación de sus elementos constitutivos. En tanto sistema mayor, modifica significativamente la experiencia de cada una de sus partes porque amplía el conocimiento del mundo individual del protagonista, sus relaciones con los demás personajes, ensancha el alcance de sus acciones, así como el entorno social en el que se mueven. Como corolario: la novela replantea la configuración de los cuentos sueltos, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes; modifica ese aspecto fragmentario que en un principio parecía el único posible como marca de su entramado textual y, finalmente, rechaza una asignación genérica única.

CODA

Respecto a la discusión que he expuesto hasta ahora, máxime por lo que refiere al hibridismo genérico, quiero hacer una última aclaración. Si el lector (h)ojea *Los lanzallamas*, podría aducir acaso que el conjunto de características que atribuyo a *Los siete locos* (su hibridismo genérico) *parece* ser válido también para la presunta segunda parte. Al echar una mirada somera a dicho texto, éste proporciona la impresión de estar configurado también por fragmentos que se integran con vistas a armar una novela. O sea, también aquí (sigo insistiendo) *parece* haber coacción de una fragmentación de tipo romántico que opera por sobre una de tipo posmoderno. Sin embargo, esto no es así: los fragmentos de *Los lanzallamas* no son autosuficientes ni estéticamente autónomos. Cada uno de ellos remite, sí, a un mundo más amplio, pero es incapaz de describir un mundo de por sí. En definitiva, se trata de trozos pertenecientes a un texto mayor, pero no de cuentos. Avanzo con un ejemplo ilustrativo. En el fragmento “Haffner cae” (344), nos encontramos con el Rufián, que sueña con abandonar su condición de proxeneta e irse con una chica ciega a Brasil para rehabilitarse. Reflexiona acerca de dicha opción porque Erdosain se lo aconsejó ‘indirectamente’ al comentarle su “teoría de la castidad”. Se nos informa que el protagonista tiene una curiosa teoría, pero desconocemos su contenido ya que, en el fragmento en cuestión, no se la relata ni se la repone. De la misma manera, en el fragmento anterior, “La cortina de angustia” (332), encontramos a Erdosain inmerso en un sus padecimientos corrientes. Participamos de sus elucubraciones hasta que

Una vislumbre de verdad asoma su cresta en él. *Con o sin crimen*, ahora padecería del mismo modo... Se detiene y dice moviendo la cabeza:

–Claro, sería lo mismo.

Sentado en la orilla de la cama observa las venas borrosas de la superficie de las alfajías y repite: «Evidentemente, estaría en el mismo estado.» *Lo real es que hay en su entraña escondido un suceso más grave, no sabe en qué consiste*, pero lo percibe como un innoble embrión que con los días se convertirá en un monstruoso feto. «Es un suceso», pero de *este suceso incognoscible y negro*, emana tal frialdad que de pronto se dice. (*sic*)

–Es necesario que aprenda a tirar. Algo va a suceder (335).

¿Cuál es ese ‘suceso más grave’, ese crimen que el protagonista esconde pero desconoce? Por cierto, no puede ser la farsa del asesinato de Barsut, ya que él lo considera como un hecho ‘realmente’ acontecido (basta releer “El guiño”, 275); tampoco puede ser el homicidio de la joven amante de Remo: María Pintos, apodada la Bizca, ya que éste acontecerá mucho después, en “El homicidio” (582-585). Se trata más bien de un *gap*; quiero decir, de una presentación inesperada e imprevista, una mención a algo que en el ámbito de “La cortina de angustia” aparece como un *ex abrupto* y que no encuentra explicación alguna. Una vez más, tal como la “teoría de la castidad” mencionada en “Haffner cae”, desconocemos de qué se trata. Para que las menciones a este ‘crimen’ y a la ‘teoría’ adquieran un sentido cabal – para que sean contextualizadas – es necesario recurrir a otro fragmento: “El sentido religioso de la vida” (323). Ambas informaciones *dependen* de lo que allí se explicita. Sintetizo lo que acontece en ese lugar textual. Erdosain recibe la visita de

Haffner que, al rato de llegar, lo acusa de haber cometido, hace mucho tiempo, un crimen nunca confesado a nadie y todavía impune: “Cuando yo le digo un crimen terrible, es un crimen que nadie sobre la tierra puede perdonárselo” (327). Según el Rufián, es a raíz de éste que se explicaría la persecución de situaciones ultrajantes, el ansia de humillación y la angustia que Erdosain padece. Esta sospecha es corroborada incluso por el Comentador cuando en una nota a pie de página avanza: “El comentador de estas confesiones cree que la hipótesis de Haffner respecto al inconfesado crimen de Erdosain, es exacta. De otra forma es incomprensible su sistemática busca de semejantes estados degradantes” (329). Pero, ya que a Erdosain la conversación le irrita, cambian de tema. La molestia es la que inaugura la posibilidad de otro relato, concerniente a la teoría del sentido religioso de la vida o “teoría de la castidad”. Ésta consiste en concederse a una sola mujer (y, correlativamente, a un solo hombre) para “adorarse infinitamente, respetarse como algo sagrado”. Vemos, entonces, cómo los fragmentos señalados anteriormente (“Haffner cae” y “La cortina de angustia”) no son autosuficientes, ya que una parte de lo que en ellos se relata, para que adquiera sentido cabal, hay que vincularlo con una información contenida en otro fragmento. Desde ya, estos no son los únicos casos que campean en *Los lanzallamas*. En este sentido, otro ejemplo lo ofrece Gnutzmann, si bien en un párrafo enmarcado en un capítulo que apunta a discutir los problemas de escenificación en la narrativa arltiana. Lo reproduzco:

También las dos escenas entre “Barsut y el Astrólogo” y “El Abogado y el Astrólogo”, una continuación de la otra, *hay que verlas juntas, tal como los títulos y su sucesión sugieren*. La primera se centra prácticamente en el carácter de Barsut, farsante y envidioso, fácilmente entusiasmado por *la Revolución* – farsa – del Astrólogo. En la segunda escena se enfoca el problema de *la Revolución* y los engaños y brutalidades expuestos por el Astrólogo al Abogado, y la reacción de éste, un humanitarista, o un “sentimental” según el Astrólogo, en oposición al egoísmo e histrionismo de Barsut (1984: 171).

En definitiva: en *Los lanzallamas* rige *sólo una* fragmentación: la de tipo romántico. En este sentido, al decaer la mezcla, la manifestación del hibridismo que apreciamos en *Los siete locos* resulta obliterada. Va de suyo: resulta imposible, entonces, hablar en la supuesta segunda parte de *grotesco genérico*. Finalmente se puede entender lo que avancé en la nota 244, o sea, que en los fragmentos señalados y pertenecientes a *Los lanzallamas*, el relato *no* duplica las informaciones que los personajes poseen. Entonces, para que éstas puedan *significar* cabalmente hay que relacionarlas con las contenidas en otros fragmentos.

EXIT

O la instauración del diálogo: hacia un nuevo concepto

Revolución sagrada de la libre Argentina, / con el pendón
egregio de las grandes ideas, / con la fuerza esplendente de las
razas benditas, / fuiste para la patria la deslumbrante estrella. /
Ante firmes ideales la débil ignominia / cayó desde su trono del
horror y del vicio: / apagó sus candelas de proterva estulticia / la
mesnada servil del nefasto cinismo.

Alfredo Tarrvella, *Canto a la revolución del 6 de septiembre*,
Buenos Aires, 1930.

Sintetizando. *Los siete locos* es el desorden de la clasificación, es nada de resultados, en el sentido de puro proceso. La tensión antitética contenida en lo grotesco le confiere a *Los siete locos* una fuerza rompedora y un carácter inasible que esquiva las definiciones unívocas. Con esto quiero decir que nuestro texto prefiere el horizonte abierto de las expectativas y las sugerencias. Se trata de una obra destructora de la solemnidad, de una obra nerviosa – de rechinar de dientes: de esto se trata – que nos inquieta porque evita los recorridos seguros y nunca nos ofrece ‘soluciones’ tranquilizadoras. Como Augusto Remo Erdosain – en el acto de deambular por las calles de Buenos Aires – sigue un recorrido voluble. Camina (y amontono): de un género a otro y, correlativamente, de una fragmentación a otra, de una ideología a otra, de una temporalidad a otra, de una ciudad a otra (donde ‘una’ y ‘otra’, en este caso, son dos puntas de la misma ciudad), de una línea narrativa a otra, de un código lingüístico a otro, sin fijeza ni estabilidad alguna. Hace coexistir contrarios y las leyes de integración que exhibe son bien delineadas, a pesar de que no las ostenta inmediatamente. Y si apelara a esa declaración inaugural o manifiesto de la revista *Acéphale*, de *Los siete locos* podría decir:

me hace reír porque no tiene cabeza, me llena de angustia porque está hecho de inocencia y de crimen: sostiene un arma de hierro en su mano izquierda, unas llamas similares a un sagrado corazón en su mano derecha. *En una misma erupción reúne el Nacimiento y la Muerte. No es un hombre. Tampoco es un dios* (Bataille 2003: 230).

Nacimiento y muerte: entre esas puntas antitéticas puede serlo todo. O, si se prefiere, su carácter es inasible por lo irresoluto; la lógica que pone en escena, vacilante; y su estatuto, inestable y provisional. Esto es: *Los siete locos* está con un mismo pie en varios estribos a la vez; oscila constantemente entre un ser, un será y/o un pudo haber sido. Todo esto sigue el evidente ‘modelo’ planteado en “El humillado” (54-67). Allí, si el lector recuerda, Elsa – adúltera y amante al mismo tiempo – se va con su galán, huyendo de su marido, pero no sin antes prometerle a éste regresar algún día. Huída sí, pero doble, como toda escena grotesca. Escapa de Remo y al rato también de Belaúnde – “Un solo gesto torpe del capitán Belaúnde bastó para darle conciencia de su situación y se arrojó del automóvil” (“Arriba del árbol”, 99, n. 1) –, para que después su presencia se desvanezca del universo del discurso. Como corolario (al que hará eco una aseveración de Gilman): la operación típica que Roberto realiza en *Los siete locos* es proponer algo – una situación, un ideologema, un rasgo narrativo o urbano – para luego llevar a cabo, con un golpe de cola inesperado, un desplazamiento ostentoso hacia otro lugar. Ahí propone otra opción que nada tiene que ver con la situación planteada originariamente. Vaya la aseveración de Gilman: “Si reconocer un tópico significa poder proponer una hipótesis sobre determinada regularidad del comportamiento textual, la respuesta que da *Los siete locos* atenta precisamente contra la expectativa de una regularidad de comportamiento” (1993: 87). Y de lo particular de Gilman a la ‘panmirada’ de *Literatura argentina y realidad política*:

Viñas señala que toda “estética implica una moral. Es decir, toda estética – a través de ciertas mediaciones – presupone una visión del mundo; y lo correlativo: una ideología política” (1971:

123). A partir de aquí, descifro: la ‘moral’ de nuestra obra es la de la *intermediaridad*; su visión del mundo, la del hombre porteño de clase media (los personajes son pequeño-burgueses que *concientemente* deciden automarginarse porque la sociedad en la que están ubicados no les da cabida; ésta frustra su inventiva, sus ambiciones y entonces confluyen en la Sociedad fraguada por el Astrólogo); y su ideología, un hibridismo exacerbado, en el sentido de que condensa lo de arriba y seduce hacia abajo. O, si se prefiere, lo aglutina todo: tal como el radicalismo. Con esta última palabra se entreabre la última fisura que propone este trabajo. Es así que entro en otro pliegue y palpo al trote y a los cañonazos.

Los siete locos (1929: me encargo de subrayar la fecha) puede entenderse como ‘correlato narrativo’ del radicalismo, mientras que *Los lanzallamas* (1931) como ‘correlato’ de los hechos que acontecen con y a partir de septiembre de 1930. Ahora bien: suspicacias previsibles me obligan a una aclaración. Categóricamente: no digo que *Los siete locos* sea una versión novelada del radicalismo porque si lo fuera, no sería un texto polifónico ni grotesco. Va de suyo. Y dos: cuando digo *correlato narrativo de*, no quiero significar que los textos en cuestión actúen como reflejo pasivo (*vide* n. 42) de los sacudimientos político-sociales de su época. Más bien: que los ingredientes y los mecanismos de la supuesta primera parte (piénsese en Erdosain como eje de ese sistema) son funcionales a la ideología que campeó en los 20 (*emplazan una oscilación permanente*), mientras que en la segunda, nuevamente supuesta, se modifican y pueden ponerse en relación con el *état d’esprit* de los años que se desgranán en la década siguiente: la “infame”. *Los lanzallamas*, y correlativamente su Erdosain, poseen la temperatura de la crisis del 30: la de la violencia. Estamos enterados: ese texto ya no exhibe opciones, sino toma de posición. Lo que esto determina es la obliteración de la categoría estética que permite la existencia de *Los siete locos*, cuyas declinaciones pueden ponerse en relación con el radicalismo, ya que contestan a un *principio constructivo semejante* (llamo la atención especialmente sobre este punto). La ideología radical puede considerarse como funcional a la categoría estética de lo grotesco porque, dado que el radicalismo representa una alianza de clases, y ya que tiene un carácter coaligante y agregativo, *lo acepta todo*: no es refractario a ningún interés. Con esto quiero decir que caben en su seno todos los elementos. Avanzo en este sentido, haciendo foco en el acontecimiento que separa aguas entre las dos décadas en cuestión, anunciado por el epígrafe de este apartado.

Con el 6 de septiembre, y el manotazo de Uriburu José Félix, se viene abajo el segundo gobierno de Yrigoyen; con esa caída, detrás suyo, se asiste a la decadencia del liberalismo y se obliteran las prácticas democráticas representativas. Uno. Dos: empieza un período de inestabilidad política y social aguda, cuya marca es un nacionalismo de cuño reaccionario. Se impone un *régimen violento* basado en el autoritarismo. Y sobre todo – pero esta vez a otro nivel – concluye la época del *hibridismo político*. Quiero decir: la era de las *alianzas* entre la élite terrateniente y comercial de la región pampeana y los grupos urbanos de clase media nativos. Desde ya, con esto no quiero decir que en el treinta las alianzas desaparecen por completo. Basta pensar en la Concordancia, coalición que aunaba a los Demócratas Nacionales (antiguos conservadores u oligarcas regionales), a los Radicales Antipersonalistas (que se habían separado de la UCR en 1924) y a los Socialistas Independientes. Pero, tal como señala justamente Rock, estos tres partidos pronto desaparecen:

se fusionaron gradualmente y perdieron por completo su propia identidad. En 1934 el Partido Socialista Independiente y los antipersonalistas ya habían desaparecido; la función principal de ambos partidos había sido permitir que un reducido puñado de líderes políticos *se pasara a los conservadores* y tomara posesión de cargos bajo el gobierno de Justo (Rock 2001b: 174).

Después del breve interregno de Uriburu, con Agustín P. Justo (un ex alvearista) vuelven al poder esos mismos sectores que controlaban la política y el gobierno antes de 1916. Así, se organiza una administración en sintonía con los intereses de *una sola* clase social: la de los terratenientes exportadores y financieros (he aquí el fin de la alianza de clases). Va de suyo: en el 30, los grupos

urbanos de clase media quedan marginados, cosa impensable durante la ‘República radical’. Entonces, con esa fecha clave para la historia argentina – que marca un corte histórico – se termina la época iniciada con la fundación de la Unión Cívica en 1890, la sucesiva eclosión de la Unión Cívica Radical de Alem en 1891 y la adopción de la Ley Sáenz Peña en 1912²⁵¹.

Hibridismo político dije y ahora para explicar agregó: carácter oscilatorio. El de la política argentina durante el período que media, para ser exacto, entre 1912 y 1930. De hecho, se balancea en un equilibrio entre los intereses de la oligarquía terrateniente y aquellos de la joven clase media urbana de origen inmigratorio. El partido que condensa y representa dichos intereses es, huelga decirlo, la UCR. Estos intereses contrarios y ese equilibrio inestable se obliteran con el golpe militar mencionado, que pone en entredicho también el papel de la UCR. Agrupación política que había dirigido el destino del país desde 1916 – año en que se realizan por primera vez las elecciones de renovación presidencial bajo el imperio de la Ley Sáenz Peña. Entonces, hibridismo político porque la UCR no es sino una alianza populista: *se hamaca entre un sí y un no*. Y si no, échese una mirada al siguiente manifiesto (julio de 1915):

La UCR *no es refractaria a ningún interés* legítimo, y por el contrario *caben en su seno todos los elementos* que quieran ponerse sinceramente al servicio del *verdadero bienestar del país*. Si no exhibe seductoras plataformas de circunstancia, es porque al gran partido sólo le preocupa el estricto cumplimiento del sagrado voto generador de su existencia (cit. en Rock 2001a: 63-64).

(Recuerda algo, ¿verdad? Sobre todo las dos primeras líneas, que bien podrían estar en boca del Astrólogo). Movimiento de masas con una ‘ventaja’ notable: su vaguedad ideológica. La ideología radical tenía un carácter amorfo. Esta condición le permitió aparecer frente al electorado como un partido nacional por encima de las distinciones de clase. De hecho, representaba y conciliaba sectores e intereses de índole diversa (para no decir antagónicos), y uno de los objetivos partidarios era reducir las posibles fuentes de estridencia entre sus seguidores, con miras a lograr el máximo apoyo electoral. Resumiendo: entre la década del veinte y la del treinta se asiste a un corrimiento ostentoso. Así, por el derecho, tenemos una alianza de clases, aceptarlo todo pese a las diversidades; por el revés, alianza de clases que desaparece y la oligarquía que vuelve al poder con un golpe de cola violento. Se instaura el primer gobierno *de facto*.

Violencia y extremismos en el treinta, oscilación e intermediaridad en el veinte. Del ámbito político, a *Los siete locos*. Si leo (y descifro) en el revés de la trama, esa intermediaridad la puedo calificar de *distracción*. La moral de nuestro texto (y, al retomar el tema, apelo al Viñas citado anteriormente), si el lector me apura, es semejante a la de una puta. Cuando un texto opera de este modo, o sea, cuando usa de manera extensiva e intensiva lo grotesco (lo hemos podido comprobar), reconstruyendo sus distintas declinaciones y articulándolo de manera coherente, dando razón de lo desabrido, lo hiperbólico o impresionante, de lo chocante, lo extravagante, lo repugnante y lo hórrido; en una palabra, de manifestaciones que proceden de su referente real, entonces la categoría que lo posibilita, *lo transforma – y se transforma* (glosaré esta afirmación en el último párrafo) – en mapa de una generación. El del renacimiento de las letras argentinas, que exhibe una ‘operación’ deliberada y consciente por parte de Roberto. Operación que delata su clarividencia y audacia, ya que fue capaz de leer e interpretar – en el *momento mismo* de su manifestación – lo que acontecía en su referente histórico. Arlt vio y entendió la Buenos Aires de la década del veinte tal como era (imperaba en ella una situación de mezcla: cultural, en sentido amplio, política también) y logró ‘traducirla’ por medio de la aplicación de una categoría capaz de representarla y conferirle

²⁵¹ Corolario: la UCR se constituyó en 1891 con la escisión de un segmento minoritario de la oligarquía, que se había rebelado a Juárez Celman en 1890. A partir de 1900, el radicalismo cobra fuerza gracias al apoyo popular de los grupos de clase media. Es así que sólo después de iniciado el nuevo siglo desarrolla rasgos populistas, al convertirse en un movimiento de coalición entre ese sector escindido de la élite e importantes porciones de las capas medias. En definitiva, se trata de una fuerza política nacional importante en la Argentina – es el primer movimiento popular surgido en el país – y uno de los primeros movimientos populistas latinoamericanos.

existencia estética. Entonces, abro el ángulo de toma una vez más (la última) y digo: es así cómo *Los siete locos* se convierte en la síntesis totalizadora de un proceso histórico empezado en la Argentina alrededor de 1850. Éste provoca – máxime en la capital – un acelerado proceso de transformación social y cultural de la sociedad argentina, un crecimiento urbano exponencial, la aparición de nuevas y diversas etnias (que a su vez decretan el surgimiento de nuevos agrupamientos sociales: la pequeña burguesía urbana, el proletariado industrial, el campesinado arrendatario de las zonas cerealeras), la internacionalización de la economía, del consumo y de los bienes culturales. Por el derecho, esto. Y por el revés, determina también la puesta en crisis del concepto ‘tradicional’ de Nación. Ese proceso histórico da sus mejores frutos – desde el punto de vista artístico, pero también político: pienso una vez más en el radicalismo y el papel que jugó en la Argentina – en la década del veinte con la zona alternativa (un espectro intermedio) explicitada en la Primera entrada y termina, digo, encuentra su cesura en 1930, con el figurón de Uriburu.

Y ahora glosó. Dije: ‘lo transforma (lo grotesco transforma *Los siete locos*) y se transforma (el grotesco emplazado en *Los siete locos* se transforma a sí mismo)’. Miro desde más cerca y agrego: la segunda obra arltiana usa de manera tan extensiva e intensiva lo grotesco que logra destruir (otra vez) lo que la articula – nuestra categoría – para dar paso a un nuevo concepto. Fraguado por la obra, es la actividad crítica la que puede reconocerlo y nombrarlo. Entonces: *Los siete locos* lo exhibe y yo lo acuño. A lo largo de su extensión, este trabajo se ha (pre)ocupado de explicitarlo: el *grototo*.

BIBLIOGRAFÍA²⁵²

- AA.VV.
2000 *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. A cura di T. Todorov, con prefazione di R. Jakobson. Torino: Einaudi.
- AA.VV.
2001 *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze e Arrivi*. 2 voll. A cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina. Roma: Donzelli Editore.
- ACIDINI LUCHINAT, Cristina
1989 “La Grottesca”. En: *Storia dell'arte italiana*. Parte III, vol. IV: *Forme e modelli*. Torino: Einaudi. pp. 159-200.
- AGAMBEN, Giorgio
1995 *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- AIRA, César
1993 “Arlt”. En: *Paradoxa. Literatura / Filosofia* (Rosario), no. 7, pp. 55-71.
- AITA, Antonio
1931 *La literatura argentina contemporánea: 1900-1930*. Buenos Aires: Talleres Graficos Argentinos de L. J. Rosso.
- ALLOT, Miriam
1966 *Los novelistas y la novela*. Barcelona: Seix Barral.
- AMÍCOLA, José
1994 *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
2000 “Elogio de la razón y la locura”. En: Arlt, Roberto (2000), pp. 676-686.
- ANDERSON IMBERT, Enrique
1995 *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2 tomos. México: Fondo de Cultura Económica.
- ANNICK, Louis
2000 “Besando a Judas. Notas alrededor de «Deutsches Requiem»”. En: Rowe, William, Canaparo, Claudio, Annick, Louis (comps.), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- ANÓNIMO
1984 *Le mille e una notte*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- ARISTOTELE
1982 *La Politica*. Bari: Piccola Biblioteca Filosofica Laterza.

²⁵² En el caso de las obras literarias se señalan dos fechas. La primera corresponde a la edición utilizada en este trabajo. La segunda, que figura entre corchetes, indica la de la primera edición.

- 1996 *Poetica*. Introduzione e note di Diego Lanza. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- ARLT, Mirta
2003 “La instauración de la angustia en el teatro de la postmodernidad”. Ponencia inédita presentada en el Congreso del Getea (Buenos Aires) proporcionada por la autora.
- ARLT, Roberto
1929 “Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de la obra de los otros”. En: *La Literatura Argentina* (Buenos Aires), no. 12 (número del aniversario), pp. 25-27.
1981 *Obra completa*. Prefacio de Julio Cortázar. 2 tomos. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
1996 *El resorte secreto y otras páginas*. Prólogo de Guillermo García. Recopilación y edición de Gastón Gallo. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
1997 *Novelas: El juguete rabioso. Los siete locos. Los lanzallamas. El amor brujo*. Tomo I. Edición y prólogo de David Viñas. Buenos Aires: Editorial Losada.
1998 *Aguafuertes*. Tomo II. Edición y prólogo de David Viñas. Buenos Aires: Editorial Losada.
2000 *Los siete locos / Los lanzallamas*. Edición crítica. Mario Goloboff (Coord.). Nanterre Cedex: Colección Archivos.
2002 *Cuentos completos*. Prefacio de Gustavo Martín Garzo y postfacio de David Viñas. Buenos Aires: Editorial Losada.
2005 *Aguafuertes vascas*. Prólogo, compilación y notas de Sylvia Sáfta. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- ARROW, Jorge (pseud. de Ismael Viñas)
1954 “Arlt-Buenos Aires”. En: *Contorno* (Buenos Aires), no. 2, mayo de 1954, pp. 17-18.
- ASTUTTI, Adriana
2002 “Elías Catelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”. En: Gramuglio, María Teresa (2002), pp. 417-445.
- AVELLANEDA, Andrés
2000 “Clase media y lectura: La construcción de los sentidos”. En: Arlt, Roberto (2000), pp. 633-656.
- AZOR HERNÁNDEZ, Ileana
1994 *El Neogrotesco Argentino (Apuntes para su Historia)*. Caracas: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.
- BAJTIN, Mijail
1986 *Dostoevskij : poetica e stilistica*. Einaudi: Torino.
1994 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Alianza Argentina: Buenos Aires.
1999 *Estetica e romanzo*. Introduzione di Rossana Platone. Torino: Einaudi.
- BARLETTA, Leónidas
1925 *Los pobres*. Cuentos ilustrados con grabados de José Arato. Buenos Aires: Editorial Claridad. Col. Los Nuevos.
1956 [1926] *Royal circo*. Buenos Aires: Deucalión.
1967 *Boedo y Florida. Una visión distinta*. Buenos Aires: Ediciones Metrópolis.
- BARLETTA, Leónidas / OLIVARI, Nicolás
1924 “¿Con Gálvez o con Martínez Zuviría?”. Cartel pegado por las calles de Buenos Aires. En: Gálvez, Manuel (1961), p. 187.
- BARNET, Miguel
2002 [1966] *Cimarrón*. Madrid: Ediciones Siruela.
- BAROJA, Pío
1973 [1906] *Paradox, rey*. Madrid: Caro Raggio.
1987 [1925] “Prólogo casi doctrinal sobre la novela”. En: *La nave de los locos*. Madrid: Caro Raggio.
- BARRIENTOS / MARTÍN
1999 [CD]²⁵³ *Tango Feroz*. Buenos Aires: BMG.
- BARTHES, Roland
1969 “Introduzione all’analisi strutturale dei racconti”. En: *L’analisi del racconto*. Milano: Bompiani.
1994 *Miti d’oggi*. Trad. de Lidia Lonzi. Con uno scritto di Umberto Eco: Torino: Einaudi.
- BATAILLE, Georges
2003 [1936] *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Trad. de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BAUDELAIRE, Charles
1996 *La critica d’arte*. Roma: Editori Riuniti.
2001 *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor Dis.
- BAYER, Osvaldo
2006 *Severino Di Giovanni. El idealista de la violencia*. Buenos Aires: Booket / Grupo Editorial Planeta.
- BEJARANO, Manuel
1969 “Inmigración y estructuras tradicionales”. En: *Los fragmentos del poder*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- BENJAMIN, Walter
1998 “El flâneur”. En: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

²⁵³ Cada vez que aparece la indicación [CD] debe entenderse que no se trata de un texto sino de un *compact disc*.

- BETER, Clara (TIEMPO, César: pseud. de Israel Zeitlin)
1998 [1926] *Versos de una...* Prólogo autobiográfico de César Tiempo. Rosario: Ameghino Editora.
- BIDABEHERE, Fernando A.
1940 *El problema inmigratorio*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires.
- BLACKWELDER, Julia Kirk / JOHNSON, Lyman L.
1982 "Changing criminal patterns in Buenos Aires: 1890 to 1914". En: *Journal of Latin American Studies* (London), año XIV, no. 2, November 1982, pp. 359-379.
- BLASI, Alfredo
1982 "Vanguardismo en el Río de la Plata: un Diario y una Exposición". En: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), nos. 118-119, enero-junio de 1982, pp. 29-36.
- BLENGINO, Vanni
1987 *Oltre l'oceano. Un progetto d'identità: gli immigrati italiani in Argentina (1837-1930)*. Roma: Edizioni Associate.
1999-2000 "In nome del figlio". En: *Letterature d'America* (Roma), Anno XIX-XX, nos. 77-78, pp. 59-85.
2000 "Il Romanzo". En: PUCCINI, Dario / YURKIEVICH, Saúl (ed.), *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*. 2 voll. Torino: UTET, vol. I, pp. 515-535.
- BLOOM, Harold
1995 *The Western canon: the books and school of the ages*. London: Basicstoke
- BOBBIO, Norberto
1971 *Una filosofia militante: studi su Carlo Cattaneo*. Torino: Einaudi.
- BOCCACCIO, Giovanni
1972 [1349/53?] *Il Decamerone*. Milano: Lucchi.
- BONHEIM, H.
1982 *The Narrative Modes. Technique of the Short Story*. Cambridge: D.S. Brewer.
- BONNEFOY, Yves
1989 *Dizionario delle mitologie e delle religioni: le divinità, l'immaginario, i riti, il mondo antico, le civiltà orientali, le società arcaiche*. Milano: Rizzoli.
- BORGES, Jorge Luis
1925 *Inquisiciones*. Buenos Aires: Editorial Proa.
1960 *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores.
1967 *Obra poética (1923-1967)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
1974 *Obras Completas*. 4 tomos. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BORGES, Jorge Luis / CLEMENTE, José E.
1963 *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BORRÉ, Omar
1996 *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio, cronología y bibliografía*. Buenos Aires: Ediciones América Libre.
2000a "Dossier de la crítica a Los siete locos y Los lanzallamas". En: Arlt, Roberto (2000), pp. 713-714.
2000b *Roberto Arlt. Su vida y su obra*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- BORRELLO, Rodolfo
1994 "Los siete locos: tiempo, espacio, título, narrador". En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (Buenos Aires), enero-junio de 1994, tomo LIX, nos. 231-232, pp. 9-51.
- BOURNEUF, R. / OUELLET, R.
1975 *La novela*. Barcelona: Ariel.
- BURGOS, Elisabeth (ed.)
1983 *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Barcelona: Argos Vergara.
- CAGE, John
2002 [CD] *Complete Piano Music*. Vol. 8: Hommage à Satie. Piano: Steffen Schleiermacher. MD&G Records: 613 0794-2.
- CAMBACERES, Eugenio
1881/2 *Potpourri: silbidos de un vago*. Buenos Aires: M. Biedma.
1967 [1887] *En la sangre*. Presentación de David Viñas. Buenos Aires: Eudeba.
1980 [1885] *Sin rumbo*. Buenos Aires: Huemul.
- CAMPRA, Rosalba
1989 "Buenos Aires infundada". En: Campra, Rosalba (coord.), *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori, pp. 103-118.
- CANÉ, Miguel
1903 *Prosa ligera*. Buenos Aires: A. Moen editor.
- CAPDEVILA, Analía

- 1999 "Arlt: la ciudad expresionista". En: *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria* (Rosario), no. 7, octubre de 1999, pp. 130-141.
- CARBONE, Rocco
s/d "De (la mirada de) Remo a (la ciudad de) Roberto: un paseo por Buenos Aires". Forthcoming.
s/d "Erdosain entre Yrigoyen y Uriburu. *Los siete locos* y *Los lanzallamas* entre la República radical y el autoritarismo". En: *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*. Vol. 3 de *Literatura argentina siglo XX*. Viñas, David (dir.). Buenos Aires: Ediciones Fundación Crónica General y Paradiso ediciones. Forthcoming.
s/d "La voz colectiva de un *pelafustán*: titeo de un dualismo empobrecedor". En: *Letterature d'America* (Roma). Forthcoming.
s/d "Reconfiguración de un 'espacio' tradicional: el segundo texto arltiano como serie de cuentos integrados". Ponencia presentada en el I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, "Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana". Forthcoming.
2006 "*Los siete locos*: grotesco y subversión". En: *Hipótesis y Discusiones*. Serie monográfica del Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" (dirigida por David Viñas), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
s/d "Olivari: en un cruce de coordenadas la bisectriz es un homenaje". Forthcoming.
2006 "Un acercamiento a *Los siete locos*: su separación de *Los lanzallamas*". En: *Hispanérica* (Gaithesburgh, Maryland), año XXXIV, no. 102, 2005, pp. 15-27.
2006 "Voces al margen del discurso hegemónico: una 'zona alternativa' entre Boedo y Florida". En: Clerici, Annina / Mendes, Marília (coord.), *De márgenes y silencios / De margens e silêncios. Homenaje a Martin Lienhard*. Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, pp. 191-205.
- CARELLA, Tulio
1966 *Tango – mito y esencia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- CARRIEGO, Evaristo
s/d *Misas herejes / La canción del barrio* [1913] y otras poesías. Buenos Aires: Biblioteca de Grandes Obras.
- CASTELNUOVO, Elías
1924 *Tinieblas*. Buenos Aires: Editorial Claridad, Colección "Los Nuevos".
1959 [1930] *Larvas*. Buenos Aires: Editorial Cátedra Lisandro de la Torre.
1974 *Memorias*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- CELLINI, Benvenuto
1985 [1558-66] *Vita*. A cura di E. Camesasca. Milano: Rizzoli.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel DE
1987 [1605/15] *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Editorial Gredos.
- CONTRERAS, Sandra
2004 "Aira, por una literatura mala". En: *Grumo* (Buenos Aires-Rio de Janeiro), no. 3, julio de 2004, pp. 64-69.
- COROMINAS, Joan
1976 *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- CORRAL, Rose
1988 "La Sociedad Secreta y la rebelión de los magos: una aproximación a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), tomo XXXVI, no. 2, 1988, pp. 1265-1276.
1989 "La Sociedad Secreta y la revolución simulada en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt". En: Chang-Rodríguez, Raquel / De Beer, Gabriella (Comps.), *La historia en la literatura iberoamericana*, Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Hannover: The City College of the City University of New York / Ediciones del Norte, pp. 163-170.
1992 *El obsesivo circular de la ficción: asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
2000 "Ficción y crítica en *Los siete locos* y *los lanzallamas*". En: Arlt, Roberto (2000), pp. 613-632.
- CORREAS, Carlos
1999 [1959] "La narración de la historia". En: *Las fieras. Antología del género policial en la Argentina*. Selección y prólogo de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio
1981 *Historias de cronopios y de famas*. Barcelona: Edhasa / Sudamericana.
1991 [1963] *Rayuela*. Edición crítica. Julio Ortega y Saúl Yurkievich (Coords.). Nanterre Cedex: Colección Archivos.
- CRESPI, Maximiliano
2006 *Grotescos*. Punta Alta (Buenos Aires): Ediciones de Barricada.
- CRISAFIO, Raúl
1981 "Boedo-Florida e la letteratura argentina degli anni venti". En: *Materiali Critici* (Genova), no. 2.
1993 "Roberto Arlt: el lenguaje negado". En: *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios 11* (Madrid), julio de 1993, pp. 37-46.
- CHASTEL, André
1989 *La grottesca*. Trad. de Silvestro Lega. Torino: Einaudi.
- CHATMAN, Seymour
1981 *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche Editrice.

- CHIARUZZI, G.
2002 *Il postmoderno*. Milano: Mondadori Editore.
- DABINI, Attilio
1960 "Dialéctica del período Florida-Boedo". En: *El Mundo* (Buenos Aires), 16 de noviembre de 1960.
- D'ANGELO, Paolo
1997 *L'estetica del Romanticismo*. Bologna: Il Mulino.
- DE DIEGO, J. A.
1986 "Cronología crítica del grotesco". En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (Buenos Aires), tomo LI, enero-junio de 1986, nos. 199-200, pp. 61-140.
- DEFILIPPIS NOVOA, Francisco
1968 [1930] *He visto a Dios*. En: *Capítulo. Biblioteca argentina fundamental*, no. 43. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- DE LA GUARDIA, Alfredo
1955 "Angustia de nuestro tiempo". En: *Gaceta de los Independientes* (Buenos Aires), año 1, no. 1, mayo-junio de 1955.
- DELEUZE, Gilles
2005 *Lógica del sentido*. Trad. de Miguel Morey. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix
1975 *L'anti-Edipo*. Trad. de Alessandro Fontana. Torino: Einaudi.
- DE MICHELI, Mario
1997 *Le avanguardie artistiche del novecento*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- DI SALVO, Aníbal / PAOLANTONIO, José María
1984 *El juguete rabioso*. Película.
- DISCÉPOLO, Armando
1996 *Obra dramática. Teatro*. Vol. III. Edición de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- D'LUGO, Carol Clark
1997 *The fragmented novel in México. The Politics of Form*. Austin: The University of Texas Press.
- DOSTOIEVSKI, Fedor M.
1977 [1866] *Crimen y castigo*. Buenos Aires: Círculos de Lectores.
2005 [1871] *Los Demonios*. Madrid: Alianza Editorial.
- DUBBINI, Renzo
1994 *Geografie dello sguardo*. Torino: Einaudi.
- ECO, Umberto
1984 *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
1995 *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
2001 *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milano: Bompiani.
- ECHEVERRÍA, Esteban
1993 [1837-40?] *La cautiva / El Matadero*. Buenos Aires: Kapelusz.
- EICHELBAUM, Samuel (entrevista a)
1930 "Samuel Eichelbaum hace algunas consideraciones sobre la desorientación de los escritores jóvenes". En: *La literatura argentina* (Buenos Aires), no. 17, enero de 1930.
- EPPLE, Juan Armando
2000 "Novela fragmentada y micro-relato". En: *La minificción en Hispanoamérica I* (www.cuentoenred.org), no. 1, primavera 2000. (Página visitada en junio de 2003).
- ETCHENIQUE, Nira
1962 *Roberto Arlt*. Buenos Aires: La Mandrágora.
- FERNÁNDEZ, Macedonio
1967 *Museo de la novela de la eterna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
1996 [1974] *Adriana Buenos Aires. (Última novela mala)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- FERNÁNDEZ MORENO, César
1967 *La realidad y los papeles*. Madrid: Aguilar.
- FERRERAS, Juan Ignacio
1972 *La novela por entregas 1840-1900*. Madrid: Taurus Ediciones.
- FLAUBERT, Gustave
1945 [1881] *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Société les belles lettres.
- FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda M.

- 1997 "Inmigración, utopía e historia en dos momentos de la narrativa argentina". En: *Quaderni Ibero-Americani. Attualità culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina* (Torino), nos. 81-82, gennaio-dicembre 1997, pp. 39-50.
- FLINT, Jack. M.
1976 "Politics and Society in the Novels of Roberto Arlt". En: *Ibero-Amerikanisches Archiv* (Berlin), Neue Folge, Jahrgang 2, Heft 2, 1976, pp. 155-163.
- FRANCO, Ernesto
1981 "Florida-Boedo-Florida. Per una 'figura' nazionale". En: CROVETTO, Pier Luigi (a cura di), *Storia di una iniquità: sulle tracce della letteratura ispano-americana*. Genova: Tilgher.
- FRAY MOCHO (pseud. de José S. Álvarez)
1973 [1897] *Memorias de un vigilante*. Estudio preliminar de María Angélica Scotti. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- GALASSO, Norberto
2004 *Discépolo* [Enrique Santos] y su época. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- GÁLVEZ, Manuel
1950 [1919] *Nacha Regules*. Buenos Aires: Losada.
1961 *En el mundo de los seres ficticios*, tomo II de *Recuerdos de la vida literaria*. Buenos Aires: Hachette.
1993 [1922] *Historia de arrabal*. Prólogo y notas por Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GALLEGOS, Rómulo
1967 [1929] *Doña Bárbara*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor
2002 "Hibridación". En: Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 123-126.
- GARCÍA CEDRO, Gabriela
2002 "Primer acercamiento a Enrique González Tuñón". En: *Enrique González Tuñón: Antología*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
2003 *Enrique González Tuñón o el arrabal como fascinación y distancia*. En: *Hipótesis y Discusiones*, no. 25. Serie monográfica del Instituto de Literatura Argentina 'Ricardo Rojas'. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco
1946 *Vida artística de Carlos Gardel*. Buenos Aires.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel
1975 [1967] *Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza & Janes.
- GENETTE, Gérard
1976 *Figure III. Discorso del racconto*. Trad. de Lina Zecchi. Torino: Einaudi.
- GERMANI, Gino
1955 *Estructura social de la Argentina. Análisis estadístico*. Buenos Aires: Editorial Raigal.
1959 *Política y sociedad en una época de transición*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- GILMAN, Claudia
1993 "Los siete locos: novela sospechosa de Roberto Arlt". En: *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios 11* (Madrid), julio de 1993, pp. 77-94.
2006 "Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos". En: Montaldo, Graciela (2006), pp. 44-58.
- GIORDANO, Alberto
1993 "El infierno tan temido". En: *Paradoxa. Literatura / Filosofía* (Rosario), no. 7, pp. 72-84.
- GIORDANO, Carlos
1967 "Boedo y el tema social". En: *Capítulo, la historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Fasc. No. 41, pp. 961-984.
1983 *La literatura social en la Argentina (1920-1930)*. Cosenza: Editrice MIT.
2002 *Oficio de viento y sombra. Ensayos de historia literaria argentina*. Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino.
- GIRONDO, Oliverio
1999 *Obra completa*. Edición crítica. Raúl Antelo (Coord.). Nanterre Cedex: Colección Archivos.
- GNUTZMANN, Rita
1983 "«La zona de la angustia» de Roberto Arlt". En: *Hispanamérica* (Gaithesburgh, Maryland), año XII, no. 36, 1983, pp. 21-34.
1984 *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
1996 "Los siete locos y Los lanzallamas en la renovación literaria de los años veinte". En: *Texto crítico* (México), no. 2, junio de 1996, pp. 125-141.
2004 *Roberto Arlt: innovación y compromiso: la obra narrativa y periodística*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. Servei de Publicacions.
- GOBELLO, José
1998 *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- GOLDMAN, Lucien
1967 *Para una sociología de la novela*. Trad. J. Ballesteros y G. Ortiz. Madrid: Ciencia Nueva.

- GOLOBOFF, Mario
1989 "La ciudad de Borges". En: Campra, Rosalba (coord.) (1989), pp. 215-223.
2001 *Elogio de la mentira. Diez ensayos sobre escritores argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- GOLOMBEK, Diego
2000 *Así en la Tierra*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- GONZÁLEZ, Horacio
1996 *Arlt: política y locura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo
1924 *Prismas*. Buenos Aires: J. Samet Editor.
s/d [1927] *Aquelarre*. Buenos Aires: J. Samet Editor.
1971a *Los martifierristas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
1971b *Roberto Arlt*. En la colección: "La Historia Popular. Vida y milagros de nuestro pueblo", no. 35. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique
1933 *Las sombras y la lombriz solitaria*. Buenos Aires: M. Gleizer editor.
1956 [1932] *Camas desde un peso*. Prólogo de César Tiempo. Buenos Aires: Editorial Deucalión.
2003 [1926] *Tangos*. Buenos Aires: Librería Histórica. Colección: Los Olvidados.
2006 *Narrativa 1920-1930: El alma de las cosas inanimadas* [1927], *La rueda del molino mal pintado* [1928], *El tirano. Novela sudamericana de honestas costumbres y justas liberalidades* [1932]. Estudio preliminar de Ana Ojeda Bär y Rocco Carbone. Buenos Aires: El 8vo. loco ediciones.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl
1976 "Crónica de Florida y Boedo". En: *La literatura resplandeciente. Crónicas*. Buenos Aires: Editorial Boedo-Silbalba.
- GORELIK, Adrián
1998 *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- GOŠTAUTAS, Stasys
1972 "La evasión de la Ciudad en las Novelas de Roberto Arlt". En: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), vol. XXXVIII, no. 80, julio-septiembre de 1972, pp. 441-462.
1977 *Buenos Aires y Roberto Arlt (Dostoievsky, Martínez Estrada y Escalabrini [sic] Ortiz)*. Madrid: Ínsula.
- GRAMSCI, Antonio
2001 *Quaderni dal carcere*. A cura di V. Gerratana. Torino: Einaudi.
- GRAMUGLIO, María Teresa (dir. del volumen)
2002 *El imperio realista*. Vol. 6. de *Historia crítica de la literatura argentina*. Jitrik, Noé (dir.). Buenos Aires: Emecé Editores.
- GRAÑA, María Cecilia
1989 "La ciudad de Buenos Aires en la literatura argentina del siglo diecinueve". En: Campra, Rosalba (coord.) (1989), pp. 157-180.
- GREGORICH, Luis
1967 "La novela moderna: Roberto Arlt". Fascículo 42. En: *Capítulo, la historia de la literatura argentina* (dir. A. Prieto). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 985-1008.
- GRÜNER, Eduardo
1996 *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- GUERRERO, Diana
1972 *Roberto Arlt, el habitante solitario*. Buenos Aires: Granica Editor.
- GÜIRALDES, Ricardo
1988 [1926] *Don Segundo Sombra*. Edición crítica. Paul Verdevoye (Coord.). Nanterre Cedex: Colección Archivos.
- GUZMÁN, Flora
1995 "Roberto Arlt: un francotirador". En: *Río de la Plata* (París), nos. 15-16, junio de 1995, pp. 483-489.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio
1998 *El espejo de la historia: Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- HAUSER, Arnold
2002 *Storia sociale dell'arte. Arte moderna e contemporanea*. Trad. de Anna Bovero. Einaudi: Torino.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
1967 *Estética*. Torino: Einaudi.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José
1964 *Imperialismo y cultura. La política en la inteligencia argentina*. Buenos Aires: Hachea.
- HUGO, Victor
1947 [1831] *Notre-Dame de Paris*. Presentation de Jean Guiguet. Paris: Jacques Vautrain.
2000 [1827] *Prefazione del Cromwell*. A cura di Grazia Tamburini. Taranto: Lisi.

- 2002 [1869] *L'homme qui rit*. Édition présentée et annotée par Myriam Roman avec la collaboration de Delphine Gleizes. Paris: La livre de poche.
- IBARRA, Néstor
1939 *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo: 1921-1929*. Buenos Aires: Molinari e hijos.
- ICAZA, Jorge
1993 [1934] *Huasipungo*. Quito: Libresa.
- INGENIEROS, José
1918 *Sociología argentina*. Buenos Aires: Ediciones Rosso.
- IÑIGO CARRERA, Héctor
1971 *Los años 20*. En la colección: "La Historia Popular. Vida y milagros de nuestro pueblo", no. 40. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- IRIBARREN, María
2006 "Presentación de *Polémicas*". Mimeo.
- JAKOBSON, Roman
2002 *Saggi di linguistica generale*. Cura e introduzione di Luigi Heilmann. Traduzione L. H. e Letizia Grassi. Milano: Feltrinelli Editore.
- JITRIK, Noé
1967 *El escritor argentino: dependencia o libertad*. Buenos Aires: Ediciones del Candil.
1980 "La presencia y vigencia de Roberto Arlt". En: Arlt, Roberto, *Antología*. Selección y prólogo de N. J. México: Siglo XXI Editores, pp. 7-35.
2001 *Roberto Arlt o la fuerza de la escritura*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- JOLLES, A.
1972 *Formes simples*. Paris: Éd. du Seuil.
- JUÁREZ, Laura
2004 "Estética del 'cross a la mandíbula' y elementos modernistas decadentes en Roberto Arlt". En: *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria* (La Plata), año IX, no. 10, 2004, pp. 19-27.
- KAISER-LENOIR, Claudia
1977 *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Américas.
- KAYSER, Wolfgang
2004 *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Tübingen: Stauffenbrugg Verlag Brigitte Narr GmbH.
- KOCZAUER, Bárbara
1987 "La rebelión de los intelectuales en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Sobre la relación entre literatura y sociedad en Roberto Arlt". En: Morales Saravia, José (ed.), *Homenaje a Alejandro Losada*. Lima: Latinoamericana Editores, pp. 17-36.
- KORN, Francis
1981 *Buenos Aires 1895. Una ciudad moderna*. Buenos Aires: Editorial del Instituto.
- KORN, Guillermo
2003 "El tango como improvisación". En: González Tuñón, Enrique (2003), pp. 9-31.
- KRIEGESKORTE, Werner
2002 *Arcimboldo*. Köln: Taschen.
- LACLAU, Ernesto
1960 "Un impacto en la lucha de clases: el proceso inmigratorio". En: *Situación* (Buenos Aires), no. 4, junio de 1960.
- LAFLEUR, Héctor / PROVENZANO, Sergio / ALONSO, Fernando
1968 *Las revistas literarias argentinas. 1893-1967*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LANZA, Diego
1996 "Come leggere oggi la *Poetica*?". En: Aristotele (1996), pp. 5-114.
- LARRA, Raúl
1998 [1950] *Roberto Arlt, el torturado. Una apasionada biografía*. Rosario: Ameghino Editora.
- LARRETA, Enrique
1961 *Dos novelas ejemplares: Zogoibi [1926] y El Gerardo*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- LAST REASON (pseud. de Máximo Sáenz)
1925 *A rienda suelta (cuentos y relatos)*. Buenos Aires: Manuel Gleizer Editor.
- LATTES, Alfredo R. / SAUTU, Ruth
1978 *Inmigración, cambio demográfico y desarrollo industrial en la Argentina*. Buenos Aires: Cuadernos del CENEP, no. 5.
- LAUSBERG, Heinrich

- 1983 *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, inglesa y alemana.* Trad. Mariano Marín Casero. Madrid: Gredos.
- LIACHO, Lázaro
1934 *Palabra de hombre.* Buenos Aires: Talleres Gráficos Porter.
- LIENHARD, Martin
2005 *O Mar e o Mato. Histórias da Escravidão.* Luanda: Kilombelombe.
- LIMA, Félix (pseud. de Felipe Pedro Pablo Lima)
1923 *Pedrin. Brochazon porteños.* Buenos Aires: Librería Editorial Argentina.
- LINDSTROM, Naomi Eva
1981 "El discurso 'disparatado' de Arlt: el texto del ocultamiento". En: *Escritura. Teoría y crítica literarias* (Caracas), año IV, no. 12, julio-diciembre de 1981, pp. 357-373.
- LIST ARZUBIDE, Germán
1923 *Esquina.* México: Talleres Gráficos del Movimiento Estridentista. Librería Cicerón.
- LÓPEZ, Lucio Vicente
1967 [1884] *La gran aldea.* En: *Capítulo. Biblioteca argentina fundamental*, no. 20. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LÓPEZ PALMERO, Mariano
1930 *Nosotros* (Buenos Aires), no. 252. Cit. por Reichardt, Dieter (2002), p. 135, n. 11.
- LOTMAN, Jurij M. / USPENSKIJ, Boris A.
1975 *Tipología della cultura.* Milano: Bompiani.
- LYNCH, John *et alii*
2001 *Historia de la Argentina.* Barcelona: Editorial Crítica.
- LYOTARD, Jean-François
1981 *La condizione postmoderna.* Milano: Feltrinelli.
- LUDMER, Josefina
1999 *El cuerpo del delito. Un manual.* Buenos Aires: Editorial Perfil.
- LUKÁCS, Georg
1965 *Prolegómenos a una estética marxista.* México: Grijalbo.
1966 *La novela histórica.* México: Era.
1966 *Problemas del realismo.* México: Fondo de Cultura Económica.
1966 *Sociología de la literatura.* Madrid: Península.
1971 *Teoría de la novela.* Barcelona: Edhasa.
1982 *Estética I. La peculiaridad de lo estético.* Traducción de Manuel Sacristán. 4 voll. Barcelona: Grijalbo.
- LUNA, Félix
1988 *Alvear.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- MALLEA, Eduardo
1969 [1926] *Cuentos para una inglesa desesperada.* Madrid: Espasa-Calpe.
1991 [1937] *Historia de una pasión argentina.* Buenos Aires: Sudamericana.
- MANDAKOVICH, Ximena
1980 "De la angustia a la revolución. En *Los siete locos y Los lanzallamas*". En: Sicard Alain (dir.), *Seminario sobre Roberto Arlt.* Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, pp. 43-71.
- MANGONE, Carlos
2006 "La república radical: entre *Crítica* y *El Mundo*". En: Montaldo, Graciela (2006), pp. 63-89.
- MAPLES ARCE, Manuel
1924 *Urbe (super-poema bolchevique en 5 cantos).* México: Andrés Bots e Hijos.
- MARCH, Raúl Alberto
1997 *Enrique Santos Discépolo, sus tangos y su filosofía. El amor, el dolor y el humor en la obra del Juglar Rioplatense.* Buenos Aires: Corregidor.
- MARECHAL, Leopoldo
1926 *Días como flechas.* Buenos Aires: Manuel Gleizer Editor (Col. "Índice", 1).
1966 [1948] *Adán Buenosayres.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- MARIANI, Roberto
1926 *El amor agresivo.* Buenos Aires: Manuel Gleizer Editor.
1930 *La frecuentación de la muerte.* Buenos Aires: Talleres Graficos Argentinos de L. J. Rosso.
1998 [1925] *Cuentos de la oficina.* Prólogo de Luis Emilio Soto. Rosario: Ameghino Editora.
- MÁRMOL, José
1978 [1854-5] *Amalia.* Madrid: Espasa Calpe.

- MARTEL, Julián (pseud. de José María Miró)
1979 [1890] *La bolsa*. Introducción, notas y vocabulario de Diana Guerrero. Buenos Aires: Huemul.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel
1957 [1933] *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Editorial Losada.
1994 [1940] *La cabeza de Goliath*. Prólogo de Luis Enrique Olivera. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación / Editorial Losada.
- MASIELLO, Francine
1986 *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- MASOTTA, Oscar
1965 *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.
- MASTRONARDI, Carlos
1928 "Reflexión inocente sobre tipos literarios". En: *Síntesis* (Buenos Aires), año II, no. 18, pp. 313-318.
1980/86 "El movimiento de «Martín Fierro»". En: *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina. La vanguardia de 1922*. Vol. I. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- MATAMORO, Blas
1993 "El Astrólogo y la muerte". En: *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios II* (Madrid), julio de 1993, pp. 95-102.
- MELIÁN LAFINUR, Álvaro
1964 *El romanticismo literario*. Buenos Aires: Editorial Columba.
- MIGLIACCIO, Federica
2001 *Cartografía temática e automática*. Milano: Libreria CLUP.
- MILANI, Raffaele
1991 *Le categorie estetiche*. Parma: Pratiche Editrice.
- MIRANDA KLIX, José Guillermo (compilador)
1929 *Cuentistas argentinos de hoy. Muestra de narradores jóvenes (1921-1928)*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- MIZRAJE, María Gabriela
2000 "Estudio preliminar". En: Olivari, Nicolás (2000), pp. 5-47
- MOISÉS, Massaud
1982 *A criação literária. Prosa*. São Paulo: Editora Cultrix.
- MOLLOY, Sylvia
1984 "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire". En: Lerner, Lía Schwartz / Lerner, Isaías (comp.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia, pp. 487-496.
- MONTALDO, Graciela
1999 *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
2006 (Comp.) *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Vol. 2 de *Literatura argentina siglo XX*. Viñas, David (dir.). Buenos Aires: Ediciones Fundación Crónica General y Paradiso ediciones. De la compiladora: "Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía", pp. 324-344.
- MORALES SARAIVA, José / SCHUCHARD, Barbara (eds.)
2001 *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Frankfurt-Madrid: Vervuert, Bibliotheca Ibero-americana.
- MORETTI, Franco (coord.)
2001-2003 *Il romanzo*. I. "La cultura del romanzo", II. "Le forme", III. "Storia e geografia", IV. "Temi, luoghi, eroi", V. "Lezioni". Torino: Einaudi.
- MORIONDO KULIKOWAKI, María Zulma
1993 "Roberto Arlt: grotesco, lenguaje y transgresión". En: Pires Bessa, Pedro (Org.), *Integração latino-americana*. Belo Horizonte: Juiz de Fora.
- MUKAROVSKY, Jan
1977 [1936] "El arte como hecho semiológico". En: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Edición de J. Llovet. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MUNICIPALIDAD DE BUENOS AIRES
1914-1923 *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, año XXIV, Buenos Aires.
- NEWMAN, Kathleen
1991 *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires: Catálogos.
- NOVALIS (pseud. de Friedrich von Hardenberg)
1993 *Opera filosofica*. Edizione italiana a cura di Giampiero Moretti e Fabrizio Desideri. 2 voll. Torino: Einaudi.
- OESTERLE, Günter
2004 "Zur Intermedialität des Grotesken". En: Kayser, Wolfgang (2004), pp. VII-LII.

- OLIVARI, Nicolás
 1966 “Mito y realidad del grupo Martín Fierro”. En: *Revista Testigo* (Buenos Aires), no. 2, abril-junio de 1966, pp. 14-17.
 2000 *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
 2005 *Poesías 1920-1930: La amada infiel* [1924], *La musa de la mala pata* [1926], *El gato escaldado* [1929]. Estudio preliminar de Ana Ojeda Bär y Rocco Carbone. Buenos Aires: Malas Palabras Buks.
- ONEGA, Gladys S.
 1969 *La inmigración en la literatura argentina, 1880-1910*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- ONETTI, Juan Carlos
 1981 [1950] *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana.
 1994 [1964] *Juntacadáveres*. Madrid: Alianza Editorial.
 2001 [1961] *El astillero*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ORGAMBIDE, Pedro
 1998 “Nota preliminar”. En: Mariani, Roberto (1998), pp. 7-9.
- PACHECO, Carlos / BARRERA LINARES, Luis (comp.)
 1993 *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- PAGNI, Andrea
 2001 “El cínico como periodista. Roberto Arlt: *Aguafuertes porteñas*”. En: Morales Saravia, José y Schuchard, Barbara (2001), pp. 157-167.
- PASTOR, Beatriz,
 1980 *Roberto Arlt y la rebelión alienada*. Gaithersburg: Hispamérica.
- PAULS, Alan
 2006 “Arlt: la máquina literaria”. En: Montaldo, Graciela (2006), pp. 250-261.
- PAZ, Octavio
 1969 *Conjunciones y disyunciones*. México: Mortiz.
- PEREIRA, Susana
 1979 *Literatura testimonial de los treinta*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor.
- PÉREZ MARTÍN, Norma
 1962 “Angustia metafísica en la obra de Roberto Arlt”. En: *Universidad* (Santa Fe, Argentina), no. 53, julio-septiembre de 1962, pp. 41-57.
- PETIT DE MURAT, Ulyses
 1979 *La noche de mi ciudad*. Buenos Aires: Emecé.
- PEZZONI, Enrique
 1986 *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- PIGLIA, Ricardo
 1973 “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”. En: *Los Libros* (Buenos Aires), no. 29, marzo-abril, pp. 22-27.
 1980 *Respiración artificial*. Buenos Aires: Ediciones Pomaire.
 2000 *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Editorial Planeta / Seix Barral.
- PINETA, Alberto
 1962 *Verde memoria. Tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía*. Buenos Aires: Antonio Zamora.
- PINTO, Juan
 1958 *Breviario de la literatura argentina contemporánea. (Con una ojeada retrospectiva)*. Buenos Aires: Editorial La Mandrágora.
- PLÁ, Roger
 1969 *Proposiciones: novela nueva y narrativa argentina*. Rosario: Editorial Biblioteca.
- PLATT, Kevin M. F.
 1997 *History in a grotesque key. Russian literature and the idea of revolution*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- PODESTÁ, Manuel T.
 s/d [1889] *Irresponsable*. Prólogo de Carlos Dámaso Martínez. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- POE, Edgar Allan
 1985 “Twice Told Tales by Nathaniel Hawthorne”, “The Philosophy of Composition”. En: McMichael, George (ed.), *Concise Anthology of American Literature*. New York: McMillan.
- POGGIOLI, Renato
 1962 *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino.
- PONSON DU TERRAIL, Pierre-Alexis
 1964 [1859] *Les exploits de Rocambole*. Tome 2. Paris: Editeur Marabout Geant/Poche.

- PORTANTIERO, Juan Carlos
1961 *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Ediciones Lautaro.
- POZAS, Ricardo
1971 [1948] *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* (1948). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- PRIETO, Adolfo
1966 *La literatura autobiográfica argentina. Cané, Mansilla, González y Calzadilla como memoristas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
1968 *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la literatura argentina*. Rosario: Editorial Biblioteca.
1969 *Estudios de literatura argentina. Gálvez, Arlt, Scalabrini Ortiz, Cortázar, Marechal, Florida y Boedo, Martínez Estrada*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
1986 "Silvio Astier, lector de folletines". En: *Hispanamérica* (Gaithesburgh, Maryland), año XV, no. 45, 1986, pp. 165-172.
- PROPP, Vladimir J. A.
1966 *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.
- PUIG, Manuel
1978 [1976] *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- PUJOL, Sergio A.
1989 *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: Espectáculo musical y proceso migratorio. De 1914 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- QUIROGA, Horacio
1979 [1926] *Los desterrados*. Buenos Aires: Losada.
- RAMA, Ángel
1984 *La ciudad letrada*. New Hampshire: Ediciones Norte.
- RAMOS MEJÍA, José María
1912 *Las multitudes argentinas*. Buenos Aires: J. Lajuane y Cía. Editores.
- REICHARDT, Dieter
2002 "La nueva sensibilidad martinfierrista y los desplantes de Nicolás Olivari: *El gato escaldado*". En: *Quaderni del Dipartimento di Linguistica* (Università degli Studi della Calabria, Rende, Cosenza), a cura di Eleanor Londero, no. 21, Serie Letteratura 9, pp. 129-144.
- RENAUD, Maryse
1989 "La ciudad babilónica o los entretelones del mundo urbano en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*". En: Campa, Rosalba (coord.) (1989), pp. 195-213.
2000a "El romanzo urbano e psicologico". En: Puccini, Dario / Yurkievich, Saúl (dirr.), *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*. 2 voll. Torino: UTET, II vol., pp. 188-215.
2000b "*Los siete locos* y *Los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo". En: Arlt, Roberto (2000), pp. 687-709.
- RIVERA, Jorge B.
1986 *Roberto Arlt: Los siete locos*. Buenos Aires: Hachette.
1990 "Borradores extemporáneos sobre el universo de Roberto Arlt". En: *El juguete rabioso* (Buenos Aires), no. 1, noviembre de 1990.
- RIVERA, José Eustasio
1998 [1926] *La vorágine*. Edición de Montserrat Ordóñez. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ROCK, David
2001a [1975] *El radicalismo argentino, 1890-1930*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
2001b "Argentina, de la primera guerra mundial a la revolución de 1930" y "Argentina, 1930-1946". En: Lynch, John *et alii* (2001), pp. 137-222.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana
1993 "Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos". En: *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios 11* (Madrid), julio de 1993, pp. 5-14.
- ROMANO, Eduardo
1990 "Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari". En: Romano, Eduardo / Seminario Scalabrini Ortiz, *Las huellas de la imaginación*. Buenos Aires: Puntosur, pp. 97-118.
- ROMERO, José Luis
1976 *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- ROMERO, José Luis y Luis Alberto
1983 *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Editorial Abril.
- ROSENKRANZ, Karl
2004 *Estetica del Brutto*. Palermo: Aesthetica.
- ROSSI, Vicente
2001 [1926] *Cosas de negros*. Buenos Aires: Taurus.
- ROUQUIÉ, Alain

- 1998 [1978] *Poder militar y sociedad política en la Argentina*. I. hasta 1943. Buenos Aires: Emecé Editores.
- RUSSO, Mary J.
1995 *The female grotesque: risk, excess and modernity*. New York: Routledge.
- SÁBATO, Ernesto
1970 [1961] *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- SAÍTTA, Sylvia
1998 *Regueros de tinta. El diario CRÍTICA en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
1999 "Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folletín en Roberto Arlt". En: *Iberoamericana. Lateinamerika – Spanien – Portugal* (Madrid-Frankfurt), no. 2 (74), 23. Jahrgang, 1999, pp. 63-81.
2000 *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SAÍTTA, Sylvia / ROMERO, Luis Alberto
2002 *Grandes entrevistas de la historia argentina*. Buenos Aires: Punto de Lectura.
- SALAMA, Roberto
1952 "El Mensaje de Roberto Arlt". En: *Cuadernos de cultura democrática y popular* (Buenos Aires), no. 5, febrero de 1952, pp. 76-101.
- SALAS, Horacio (Estudio preliminar a)
1995 *Revista Martín Fierro. 1924-1927. Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- SALVADOR, Nélica
1963 "Mito y realidad de una polémica literaria: «Boedo – Florida»". En: *Sur* (Buenos Aires), no. 283, pp. 68-72, julio-agosto de 1963.
- SAMPAOLO, Giovanni
1998 "Insoliti ripostigli: grottesco ed evocazione nei racconti di Achim von Arnim". En: Catalano, Gabriella y Zagari, Luciano (ed.), *Ottocento tedesco. Da Goethe a Nietzsche*. Napoli: La città del sole, pp. 145-170.
- SÁNCHEZ, Florencio
1967 *Teatro*. Selección y prólogo por Wálter Leda. Montevideo: Ministerio de Cultura, Biblioteca Artigas, Clásicos uruguayos.
- SARLO, Beatriz
1981 "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo". En: *Punto de vista* (Buenos Aires), año IV, no. 11, marzo-junio de 1981, pp. 3-8.
1982a "Borges en *Sur*: un estudio del formalismo criollo". En: *Punto de vista* (Buenos Aires), año V, no. 16, noviembre de 1982, pp. 3-6.
1982b "Vanguardia y criollismo. La aventura de *Martín Fierro*". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), año VIII, no. 15, primer semestre de 1982.
1988 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
1992 "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada". En: *Punto de vista* (Buenos Aires), no. 42, abril de 1992, pp. 15-21.
1997 *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
2000 "Roberto Arlt, excéntrico". En: Arlt, Roberto (2000), pp. XV-XIX.
- SARMIENTO, Domingo Faustino
1939 [1850] *Argirópolis o la Capital de los Estados Confederados del Río de la Plata*. Introducción biográfica de Ernesto Quesada. Buenos Aires: Talleres Graficos Argentinos de L. J. Rosso.
1997 [1845] *Facundo. Civilización y barbarie*. Edición de Roberto Yahni. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SARTRE, Jean-Paul
1965 *La Nausea*. Milano: Mondadori Editore.
- SAUSSURE, Ferdinand DE
1999 *Corso di linguistica generale*. Introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro. Bari: Editori Laterza.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl
1951 [1931] *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Editorial Albatros.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph
1986 *Filosofía dell'arte*. A cura di Alessandro Klein. Napoli: Prismi.
- SCHLEGEL, August Wilhelm
1963 *Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe*. Stuttgart: Kolhammer.
- SCHLEGEL, Friedrich
1945 *Der Leuchter. Kleine Schriften grosser Geister. Fragmente und Ideen*. Bern: Verlag A. Francke A.-G.
1958 *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. München-Paderborn-Wien: Schöningh.
1983 *Historia de la literatura antigua y moderna*. En: *Obras selectas*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
1988 *Kritische Schriften und Fragmente*. Paderborn: Schöningh.
1988 *Sullo studio della poesia greca*. Traducción de A. Lavagetto. Napoli: Guida.
1991 *Diálogo sulla poesia*. Traducción de A. Lavagetto. Torino: Einaudi.
- SCHWARTZ, Jorge
1991 *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- SCOBIE, James R.
1986 *Buenos Aires, del centro a los barrios. 1870-1910*. Buenos Aires: Ediciones Solar.

SCROGGINGS, Daniel C. (Recopilación, Estudio y Bibliografía)

1981 *Las aguas fuertes porteñas de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas / Subsecretaría / Ministerio de Cultura y Educación.

SEBRELI, Juan José

1969 *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo XX.

SEGRE, Cesare

1985 *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.

SELVINI, Attilio / GUZZETTI, Franco

1999 *Cartografia generale, tematica e numerica*. Milano: UTET.

SHAKESPEARE, William

1995 [1593-94] *Titus Andronicus*. Edited by Jonathan Bate. London: Routledge.

1997 [1605-06] *King Lear*. Edited by R. A. Foakes. Walton-on-Thames: Nelson.

2001 [1600-01] *Hamlet*. Edited with an introduction by Luciana Pire. Firenze: Giunti.

SHELLEY, Mary

1992 [1818] *Frankenstein or The modern Prometheus*. Introduction and notes by Maurice Hindle. London: Penguin Books.

SICARDI, Francisco A.

1994 [1891] *Libro extraño*. Prólogo de Josefina Delgado. Buenos Aires: Lugar.

SORRENTINO, Fernando

1974 *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo.

SOURIAU, Etienne

1955 "Le Beau, l'Art et la Nature". En: *Revue Internationale de Philosophie* (París), no. 31, fasc. I.

1956 *Catégories esthétiques*. París: Centre de Documentation Universitaire.

SPILLER, Roland

2001 "¿Modernidad cambalasca? La puesta en escena de miradas, deseo e intersubjetividad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*". En: Morales Saravia, José y Schuchard, Barbara (2001), pp. 62-75.

SPITZER, Leo

1948 *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*. Princeton: Princeton University Press.

STALIN, José. V.

1946 *Anarquismo o socialismo*. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras.

SULEIMAN, Susan Rubin

1983 *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: PUF.

TERUGGI, Mario E.

1978 *Panorama del lunfardo. Génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

1998 *Diccionario de voces lunfardas y rioplatenses*. Madrid-Buenos Aires: Alianza Editorial.

TESTIMONIO MAPUCHE

1992 *Testimonio mapuche en Neuquén*. Neuquén: Fundación Banco Provincia de Neuquén.

TIEMPO, César (pseud. de Israel Zeitlin)

1952 "Pequeña cronistoria de la generación literaria de Boedo" y "Los profetas de Boedo". En: *Argentina de hoy* (Buenos Aires), 1 de octubre y 3 de noviembre de 1952.

1959 "Boedo vivo: un movimiento literario que hizo época y dio notoriedad a un barrio". En: *El Nacional* (Buenos Aires), 23 de enero de 1959.

TIEMPO, César / VIGNALE, Pedro-Juan

1927 *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires: Editorial Minerva.

TODOROV, Tzvetan

1993 *I generi del discorso*. A cura di Margherita Botto. Scandicci: La Nuova Italia Editrice.

2003 *La conquista de América. El problema del otro*. Trad. de Flora Botton Burlá. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

TRENTI ROCAMORA, José Luis

1996 *Índice general y estudio de la Revista «Martín Fierro» (1924-1927)*. Buenos Aires: Ediciones Dunker.

TROIANO, James J.

1974 "Pirandellism in the Theatre of Roberto Arlt". En: *Latin American Theatre Review* (Lawrence, Kansas), vol. 8, no. 1, Fall 1974, pp. 37-44.

1976 "The Grotesque Tradition and the Interplay of Fantasy and Reality in the Plays of Roberto Arlt". En: *Latin American Literary Review* (Pittsburgh), vol. IV, no. 8, spring-summer 1976, pp. 7-14.

1978 "Cervantism in two plays by Roberto Arlt: *Saverio el cruel* y *El desierto entra en la ciudad*". En: *The American Hispanist* (Clear Creek, IN), no. 1, 1978, pp. 20-22.

1979 "Social criticism and the fantastic in Roberto Arlt's *La fiesta del hierro*". En: *Latin American theatre review* (Lawrence, KN), vol. 13, no. 1, 1979, pp. 39-45.

- 1985 "The Relativity of Reality and Madness in Arlt's 'Escenas de un grotesco'". En: *Latin American Theatre Review* (Lawrence, Kansas), vol. 19, no. 1, Fall 1985, pp. 49-55.
- 1987 "Literary traditions in *El fabricante de fantasmas* by Roberto Arlt". En: *Inti* (U.S.A.), nos. 24-25, primavera 1987, pp. 163-172.
- VALDERRAMA, Ricardo / ESCALANTE Carmen
1982 *Gregorio Condori Mamani*. Autobiografía, texto bilingüe quechua y español. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- VALLEJO, Antonio (entrevista a)
1930 "El «criollismo» – sostiene Antonio Vallejo – es un remedo vano de lo nacional europeo en la literatura y en el arte". En: *La literatura argentina* (Buenos Aires), no. 18, febrero de 1930.
- VARELA, Gustavo
2005 "Setenta años de la Biblia junto al calefón". En: *Ñ. Suplemento cultural de Clarín* (Buenos Aires), no. 73, sábado 19 de febrero de 2005, pp. 32-33.
- VASARI, Giorgio
1966 [1550] *Le vite de più eccellenti pittori scultori architetti italiani*. A cura di P. Barocchi e R. Bettarini. Firenze: Sansoni.
- VIDELA, Gloria
1963 *El ultraísmo*. Madrid: Gredos.
- VIEZZER, Moema (ed.)
1980 [1977] 'Si me permiten hablar'. *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo XXI Editores.
- VILLAFANE, Segundo I.
1960 [1891] *Horas de fiebre*. Estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas.
- VIÑAS, David
1971 *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
1973 *Grotesco, inmigración y fracaso. Un estudio sobre Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor.
1979 *Cuerpo a cuerpo*. México: Siglo XXI Editores.
1993 *Prontuario*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
1998 "Las 'Aguafuertes' como autobiografismo y colección". En: Arlt, Roberto (1998), pp. 7-32.
2000 *Menemato y otros suburbios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
2006a *Teatro: Lisandro, Túpac Amaru, Dorrego, Maniobras*. Buenos Aires: Editorial Losada.
2006b "Tres personas distintas...". En: *Casa de las Américas* (La Habana), no. 242, marzo-abril 2006.
- WALSH, Rodolfo
1994 [1957] *Operación Masacre*. Buenos Aires: Planeta.
- WAST, Hugo (pseud. de Gustavo Martínez Zuviría)
1954 *El Kahal*. En: *Obras completas de Hugo Wast*. Vol. 27. Buenos Aires: Thau.
1955 *Oro*. En: *Obras completas de Hugo Wast*. Vol. 28. Buenos Aires: Thau.
- WIED, Alexander (a cura di)
2003 *Bruegel*. Milano: Mondadori Electa.
- WILLIAMS, Raymond
1973 *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.
- WRIGHT, Thomas
1968 *A history of caricature and grotesque in literature and art*. New York: F. Ungar Publication Co.
- YUNQUE, Álvaro (pseud. Arístides Gandolfi Herrera)
1926 *Zancadillas*. Buenos Aires: Ediciones de La Campana de Palo.
1941 *La literatura social en la Argentina. Historia de los movimientos literarios desde la emancipación nacional hasta nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
1987 [1926] *Barcos de papel*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- YURKIEVICH, Saúl
1984 *A través de la trama*. Barcelona: Muchnik.
- ZAS, Lubrano
1988 *Nacimiento, vida, muerte y resurrección del grupo de Boedo*. Buenos Aires: Editorial Rescate.
- ZUBIETA, Ana María
1987 *El discurso narrativo arltiano: intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires: Hachette.
- ZUM FELDE, Alberto
1959 *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa*. Segundo volumen. México: Guaranía.

Curriculum vitae

Rocco CARBONE (Cosenza, 1975): *este curriculum soy yo.*

Lo que aquí prefiero recordar es que nací en la esquina del *Ponte Pietro Bucci* y el *Dipartimento di Linguistica* de la *Università degli Studi della Calabria* (Arcavàcata di Rende, Cosenza), donde conseguí la *Laurea di dottore in lingue e letterature straniere*.

De ese momento en adelante, me transformé en una persona itinerante (viví entre Altstetten, Via Sicilia y la Av. Entre Ríos, merced a un *Forschungskredit der Universität Zürich*) y he tramado algunos borradores que se fueron convirtiendo en *Finzione e realtà* (2001), algunos artículos sobre Julio Cortázar, Nicolás Olivari, Enrique González Tuñón, Roberto Arlt, Ojeda Ortiz de Chile, Crespi y un ensayo de inminente publicación.

En mi zona ecológica (pienso en Sebrelí) estoy compilando *Entre caídas. Del terrorismo de Estado al terrorismo económico (1983-2001)*, VII tomo de *Literatura argentina siglo XX*, dirigida por David Viñas. Y dos: actualmente trabajo en la Universidad Nacional de Quilmes (Buenos Aires), y en la Universidad de Buenos Aires, lo que equivale a ser casi un desempleado.